I SIMBOLI DEL



MEDIO EVO

testi di Gérard de Champeaux e Sébastien Sterckx, fotografie di Zodiaque

Jaca Book

testo di
Gerard de Champeaux
dom Sebastien Sterckx o.s.b.
fotografie di
Zodiaque



I simboli del medioevo

titolo originale
Introduction au monde des symboles

traduzione
Monica Girardi

revisione
Sandro Chierici

prima edizione italiana
novembre 1981

copertina e grafica
Ufficio grafico Jaca Book

per informazioni sulle opere pubblicate e in programma
ci si può rivolgere a Editoriale Jaca Book
Via Saffi 19, 20123 Milano - telefono 8057055 - 8057088

Indice

Nota all'edizione italiana

Non è improprio affermare che l'antropologia cristiana è un'antropologia in chiave simbolica, nel momento in cui essa definisce l'uomo icona di Dio, immagine della Sua gloria pur se porta in sé le stimmate del peccato. L'uomo, creato a immagine di Dio e recante in sé il Suo sigillo, è perciò per sua costituzione proiettato in una dimensione simbolica, ed è istintivamente portato a riconoscere in ciò che lo circonda—la natura, in primis,—la stessa valenza simbolica dalla quale si sente costituito.

Un tipo di attenzione alle espressioni simboliche che l'uomo nella sua storia si è dato, in tutte le epoche ed in ogni luogo, sembra spesso considerare questo atteggiamento come un inevitabile, ma fortunatamente passeggero, stadio di inferiorità dell'uomo, destinato, si spera in un futuro ormai prossimo, a superarlo e ad affrancarsi attraverso la realizzazione di sé in un umanesimo assoluto.

Ma come rammenta Mircea Eliade in un illuminante saggio, «il pensiero simbolico non è di dominio esclusivo del bambino, del poeta o dello squilibrato; esso precede il linguaggio e il ragionamento discorsivo, e rivela determinati aspetti della realtà—gli aspetti più profondi—che sfuggono a qualsiasi altro mezzo di conoscenza». (*Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico religioso*, Jaca Book, Milano 1981, pag. 16).

È indispensabile partire da questa constatazione per addentrarci nel campo dell'espressione simbolica, e ciò vale in misura particolare quando si voglia accostare la cultura medievale, senza dubbio quella che maggiormente ha reso visibile nelle sue manifestazioni la dimensione simbolica che la permeava.

Questo libro parla di arte, perché è per lo più attraverso l'arte che possiamo conoscere oggi la cultura e la spiritualità medievale. Ma non si ferma alla sola arte, come non limita il suo campo al solo medioevo. Va a scoprire nel cuore dell'uomo di ogni epoca e di ogni luogo il bisogno inarrestabile di immagine e di simbolo; lo fa mettendo in evidenza tra l'altro persistenze ed analogie impensabili lungo l'arco della storia, nel tempo e nello spazio.

Dalla lettura di questo libro si esce più consapevoli di appartenere ad una umanità che trascende le diversità di razza e di cultura; l'uomo, prima che come essere sociologicamente, etnicamente e culturalmente determinato, esiste come creatura ed afferma la sua fratellanza

con gli altri uomini riconoscendo ed esprimendo sia pure in forme diverse il medesimo rapporto che lo lega al Creatore.

Che questo tema venga accostato mediante la contemplazione di molte fra le opere d'arte più belle che il medioevo abbia prodotto, ci pare particolarmente significativo, perché pone a sottofondo di tutto il testo il desiderio più grande dell'uomo: quello della eterna bellezza, quella bellezza che H. U. von Balthasar definisce «l'ultima parola che l'intelletto pensante può osare di pronunciare, perché essa non fa altro che incorniciare, quale aureola di splendore inafferrabile, il duplice astro del vero e del bene e il loro indissolubile rapporto». (*Gloria, una estetica teologica.* Vol. I, *La percezione della forma*, Jaca Book, Milano 1971, pag. 10). Antropologia e teologia si ricompongono dunque in una misteriosa e inseparabile unità.

Sandro Chierici

Nota bibliografica

L'argomento di questo libro, ed il metodo seguito nell'illustrarlo, sollevano molti problemi, non pochi dei quali rivestono notevole importanza. Era impossibile affrontarli con completezza all'interno del volume; per questo intendiamo rinviare i lettori ad alcune opere nelle quali si potrà trovare, oltre ad un'esposizione sicuramente valida, un consistente sussidio di indicazioni bibliografiche approfondite.

Sulla compatibilità fra il carattere trascendente, l'irriducibile originalità della religione cristiana in rapporto ad altre religioni, e l'esistenza di una simbolica fondamentale comune, si potrà leggere di Jean Danielou *Dio e noi* (Ed. Paoline) e *Saggio sul mistero della storia* (Morcelliana; in particolare il cap. X); di Louis Bouyer, *il rito e l'uomo. Sacralità naturale e liturgica* (Morcelliana).

Sui simboli utilizzati dalle diverse religioni, sono ancora classici i lavori di Mircea Eliade, fra i quali il *Trattato di storia delle religioni* (Sansoni), e *Immagini e simboli* (Jaca Book).

Per quanto riguarda il medioevo cristiano, M. M. Davy ha offerto con *Initiation à la symbolique romane*, XIIe *siècle* (Flammarion, Parigi 1964) uno dei rari studi di insieme esistenti; la sua ricerca rappresenta un netto salto di qualità rispetto alle precedenti. Eccellente, soprattutto in rapporto alla piccola mole, la sintesi di Jean Hani, *Symbolisme du temple chrétien* (La Colombe, 1962).

Sulla natura dei simboli va ricordato il bel lavoro di Gilbert Durand, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario* (Dedalo). Da ultima, ma non meno importante, è l'opera di Q. Beigbeder, *Lexique des symboles* (Zodiaque).

Diamo ora l'elenco delle opere citate nel testo, e le sigle con le quali, ove necessario, sono indicate; le eventuali citazioni di numeri di pagina si riferiscono sempre alle edizioni originali.

Albert Bettex, *L'invention du monde*, 1960
Louis Bouyer, *Le sens de la vie monastique*, 1950

Jean Danielou, *Le signe du Temple*, 1942 (Trad. it. *Il segno del Tempio*, Morcelliana) (*sigla* T)
Jean Danielou, *Symboles chréstiens primitifs*, 1961 (*citato* Symboles)
Pierre Do-Dinh, *Confucius*, 1958
Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire (Introduction à l'archétypologie générale)*, 1960 (Trad. it. *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, (Dedalo)
Mircea Eliade, *Traité d'Histoire des religions*, 1949 (Trad. it. *Trattato di storia delle religioni*, Sansoni) (*sigla* T)
Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, 1949 (Trad. it. *Il mito dell'eterno ritorno*, Rusconi) (*sigla* R)
Mircea Eliade, *Images et symboles*, 1952 (Trad. it. *Immagini e simboli*, Jaca Book) (*sigla* IS)
Leo Frobenius, *Histoire de la civilisation africaine*, 1936
Marcel Granet, *La pensée chinoise*, 1934 (Trad. it. *Il pensiero cinese*, Adelphi)
Pierre Grelot, «La géographie mythique di Livre d'Henoch» in *Revue biblique*, 1958
Marcel Griaule, *Dieu d'eau*, 1948 (Trad. it. *Dio d'acqua*, Bompiani)
Marcel Griaule, «Art et symbole en Afrique noire» in *Zodiaque* n. 5/1951 (*sigla* Z)
Bernard-Philippe Groslier, *Angkor*, 1956
Jean Hani, *Le symbolisme du temple chrétien*, 1962
Uno Harva, *Les représentations religieuses des peuples altaïques*, 1959
André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole, vol.* I, 1964 (Trad. it. *Il gesto e la parola*, Einaudi)
André Parot, «Le temple de Jerusalem» in *Cahiers d'archéologie biblique*, 1954
Henri Stern, «Le zodiaque de Beit-Alpha» in *L'Oeil*, n. 21
Laurette Séjourné, *El Universo de Quetzalcoatl*, 1962. Estratti di quest'opera sono apparsi nella rivista *Nouvelles du Mexique* n. 33/34, pp. 13-22. Dalla stessa fonte provengono le tavole al tratto n. 102 e 127.
AA.VV., *Symbolisme cosmique et monuments religieux, I: Testi*, 1953. (*sigla* SY *seguita dal nome dell'autore della monografia*)

Il cielo

«Se, talvolta, in una notte serena, fissando lo sguardo sulla bellezza inesprimibile degli astri, tu hai pensato all'autore dell'universo, domandandoti quale, tra questi fiori, abbia ricamato il firmamento e come, tuttavia, nel mondo sensibile, la bellezza ceda il passo alla necessità e se, ancora, hai considerato durante il giorno con spirito riflessivo le sue meraviglie, tu giungi quale uditore preparato... vieni, dunque!» Prima d'iniziare il lettore ai grandi segreti celati nel libro della creazione, san Basilio (*Omelia 33*) comincia col domandargli se egli abbia effettivamente contemplato la natura e più precisamente la cupola celeste. Egli pone, dunque, la contemplazione nell'ordine di un'esperienza antica come l'umanità.

Da millenni, la contemplazione prolungata della volta stellata esercita sullo spirito dell'uomo un fascino che lo rende dimentico di se stesso e del mondo troppo angusto in cui si svolge la sua esistenza terrena. Essa gli consente di sognare da sveglio e fornisce una risposta ai suoi interrogativi più profondi. È proprio meditando davanti al cielo che l'uomo ha cercato e trovato ciò che solo rende ragione della sua esistenza: la rivelazione dell'ordine sacro dell'universo in seno al quale si scorge quell'impercettibile elemento materiale che, per la sua vocazione spirituale, conferisce all'insieme coronamento e fine. Questo sguardo levato verso le stelle trova la sua più toccante dimostrazione—e quasi la risposta data dall'alto—nell'esperienza mistica di san Benedetto mentre vegliava accanto alla finestra, assorto nella contemplazione del firmamento; esperienza che i grandi dottori, escludendo la morte, indicano tra le più alte che l'uomo possa compiere quaggiù. San Gregorio Magno ce l'ha riportata nel secondo libro dei suoi Dialoghi: «Mentre i confratelli dormivano ancora, Benedetto, l'uomo di Dio, anticipava vegliando l'ora della preghiera notturna: in piedi, alla finestra, invocava l'Onnipotente. Improvvisamente, nel pieno della notte, gli occhi rivolti al cielo, vide diffondersi dall'alto una luce così splendente che le tenebre furono dissipate e laddove era notte la luce rifulse più chiara del giorno. Questa visione fu subito seguita da uno spettacolo veramente prodigioso poiché, come egli stesso raccontò più tardi, ai suoi occhi si presentò il mondo intero quasi raccolto su un solo raggio di sole». Dante (1265-1321), stigmatizzando l'attitudine di coloro che ignorano il simbolo più bello che il Creato-

Il cielo

re abbia dato agli uomini per parlare loro di Dio, non esiterà a denunciarla come autetico peccato: «Chiamavi 'l' cielo e 'ntorno vi si gira, mostrandovi le sue bellezze etterne, e l'occhio vostro pure a terra mira; onde vi batte Chi tutto discerne».

Per noi spiriti moderni, più abituati ad aguzzare gli occhi per vedere il bordo dei marciapiedi che per contemplare il firmamento nella profondità della notte, simile affermazione non è così facilmente comprensibile. Possiamo registrarla come un fatto storico, non la sottoscriviamo come una verità sperimentata e familiare; rari sono, oggi, coloro che abbiano ricevuto una folgorazione decisiva dall'osservazione diretta del cielo.

Sicuramente, l'osservazione del cielo risulta più facile in certi climi, favorita da alcune culture ed è più propria di certe mentalità naturalmente contemplative. Comunque, lungi dall'essere appannaggio di popoli privilegiati, la storia delle civiltà ci insegna che essa risponde ad un bisogno innato nell'uomo. La trasparente luminosità delle notti d'Oriente non spiega la visione di Giacobbe più di quanto la mitologia astrale del bacino mediterraneo non renda ragione delle famose parole di santo Stefano, primo martire, nel momento in cui gli si spalancarono le porte della vita eterna: «Io vedo i cieli aperti». Non è senza motivo che la prima riga della Bibbia ponga come dato fondamentale della geografia umana la dualità dialettica cielo-terra e non è senza motivo che l'Apocalisse, per concludere la Rivelazione e la storia, culmini in una grandiosa visione celeste. Terra, cielo: punto di partenza, punto d'arrivo, e tra i due, l'avventura umana. Il simbolismo del cielo è universale quanto il Libro sacro.

Sembrerebbe che la prima azione da compiere sia quella di alzare gli occhi e di guardare. Tuttavia, ci avverte san Basilio, «conviene che colui che si pone alla ricerca dei grandi e magnifici spettacoli della creazione nutra qualche desiderio di contemplare gli oggetti che gli si propongono». Quale desiderio? Quali oggetti? È a questo punto che bisogna cercare di disfarci delle nostre abitudini di occidentali moderni per cui tale osservazione non si concepisce senza riferimento ad una scienza più o meno utilitaristica. La preoccupazione di san Basilio era d'altro ordine. Egli richiama il desiderio di una vera contemplazione sacra e la necessità che essa abbia come oggetto i fenomeni cosmici non tanto in se stessi, ma in quanto rappresentano i segni sensibili e i simboli dell'ordine che presiede all'opera della creazione.

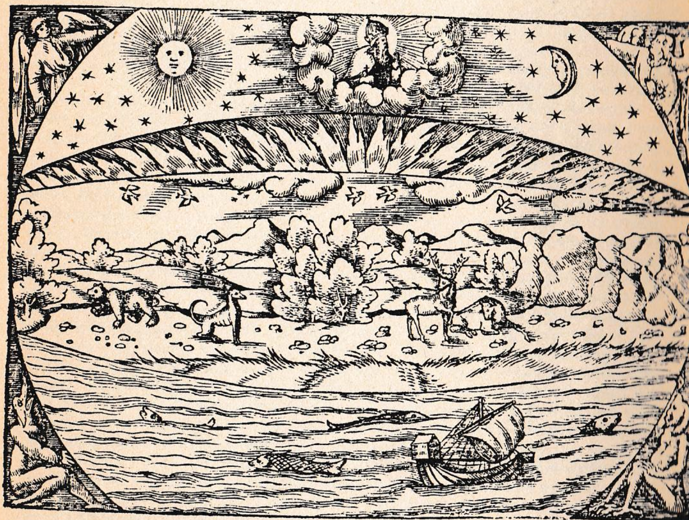
Ora, secondo san Tommaso d'Aquino «ogni uomo capace di percepire l'ordine della natura attraverso la contemplazione dei corpi celesti, dà prova di un'intelligenza superiore a quella di altri, la cui perfetta conoscenza dipende dall'osservazione dei corpi terreni» (III C.G. 80). Siamo dunque sulla buona strada, ma possiamo legittimamente domandarci il perché di questo.

Agli occhi di tutta l'antichità, gli astri partecipano le qualità di trascendenza e di esemplarità caratteristiche del cielo stesso. Persino la loro natura è diversa da quella dei corpi terrestri.

In pieno XIII secolo, san Tommaso d'Aquino spiega che il cielo è una sorta di quinto elemento e che la luce emanata dagli astri non è un corpo, ciò che in perfetto tomismo si enuncia: *lux non est corpus*! (I 76, 7, c). Egli si colloca, dunque, sulla linea dei grandi maestri del pensiero occidentale ed in primo luogo di Aristotele (384-322) che così si esprimeva: «Dal momento che il corpo celeste ha un movimento naturale suo proprio (quello circolare), diverso da quello dei quattro elementi (acqua, aria, terra, fuoco), ne consegue che la sua natura è necessariamente diversa da quella dei quattro elementi». Consideriamo questo

quinto elemento celeste e il movimento circolare che costituisce la sua trascendente originalità: sono due caratteristiche che ritroveremo presso quasi tutte le epoche e tutte le civiltà (fig. 1 pag. 15).

Il suo maestro Platone—così come i predecessori di entrambi—si era già lasciato colpire dal fenomeno che li sconcertava tutti: la perennità del mondo degli astri, imperturbabili, sempre uguali a se stessi, senza segni di sfaldamento, di disgregazione o di rigenerazione. «In effetti per tutto il passato, in accordo con la tradizione trasmessa d'epoca in epoca, non si è mai constatato alcun mutamento né nell'insieme del cielo, né in alcuna delle sue parti». (Aristotele, *De coelo* I, 3). Insolubile mistero agli occhi di un fisico che poneva quale postulato incontestabile il principio che tutti i corpi, in quanto composti dai quattro elementi, sono necessariamente corruttibili. E Platone spiega che la ragione di ciò va attribuita non già a qualche proprietà inerente alla materia di cui sono fatti gli astri, ma alla volontà del Dio creatore dell'universo che dice loro: «per vostra natura siete corruttibili ma per la mia volontà siete incorruttibili, poiché la mia volontà è più forte della vostra» (cfr. Tommaso d'Aquino, *Summa Theologica* Ia 66, 2, c.).

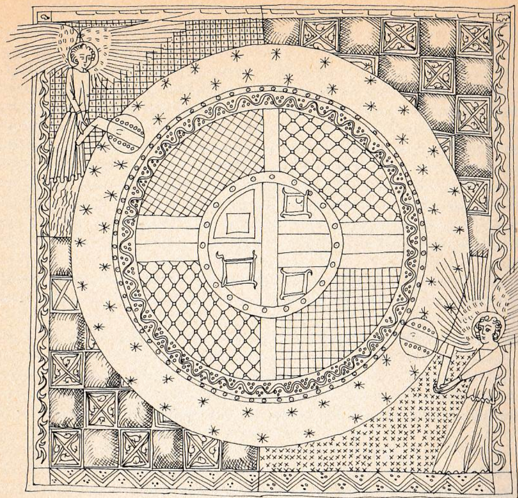


1

È interessante considerare come questa fisica che si ritiene—ed a suo modo è—scientifica per l'onestà e il rigore dei suoi metodi, sia tuttavia intrisa di contemplazione naturale e risulti carica dei valori sacri cui essa stessa ha attinto. Sant'Agostino stesso, che polemizza continuamente con tutti gli astrologhi, maghi o seguaci di culti pagani tributati alla natura e soprattutto con gli adoratori dei pianeti, confessa le sue esitazioni: «Troni, Dominazioni, Principati, Potenze, che differenza corre? Per me, io confesso d'ignorarla. E non sono neppure sicuro se si debba considerare in questa società celeste anche il sole, la luna e gli altri astri, dal momento che alcuni li osservano come corpi luminosi privi di sensibilità e di intelligenza» (*De fide, spe et charitate*, c. 58). Da qui, inevitabilmente si pone il problema dell'assimilazione degli angeli e degli astri. Sant'Agostino come i suoi predecessori—e come i suoi successori: si pensi allo Pseudo Dionigi—lo affronta di frequente senza per altro riuscire a definire la parte esatta del simbolismo che ha potuto annettervi, come abbiamo già visto. Secondo il vescovo d'Ippona, gli angeli sono ancora i «cieli dei cieli» di cui parlano i salmi; sono «la corte del re del cielo» e, tra gli altri, si pone il problema di sapere se il loro numero sia uguale a quello degli astri. E ancora, si sa che gli angeli agiscono misteriosamente negli effetti della creazione della materia; sono essi che fanno ruotare l'immensa calotta del firmamento (fig. 2 pag. 17).

Non bisognerà dimenticare tutto ciò quando scopriremo la ricchezza dei segni stellari o astrali di cui sono costellate le opere romaniche, quando cercheremo quali furono i simboli privilegiati che gli artisti romanici utilizzarono per materializzare nella pietra la propria concezione sacra del mondo.

Se gli uomini del XII secolo continuarono a nutrirsi di quella cultura, a utilizzare quella fisica, significa che ne avevano percepito le possibilità d'espressione a tutti i livelli dell'esperienza umana e significa soprattutto che restarono sensibili al linguaggio della natura e ai suoi simbolismi. In questo, essi si ponevano accanto ai popoli primitivi mentre noi ci troviamo agli antipodi, insieme ai moderni. Gli studi recenti di storia delle religioni accentuano le intuizioni acute di quei popoli: «La semplice contemplazione della volta celeste genera da sé, nella coscienza primitiva, un'esperienza religiosa... Tale contemplazione equivale ad una rivelazione. Il cielo si mostra qual è in realtà: infinito, trascendente. La volta celeste è per eccellenza *tutt'altra cosa* dal piccolo che rappresenta l'uomo e il suo spazio vitale. Il simbolismo della sua trascendenza si deduce semplicemente dalla presa di coscienza della sua infinita altezza. L'*altissimo* diventa ovviamente un attributo della divinità. Le regioni superiori inaccessibili all'uomo, le zone siderali, acquistano la prerogativa divina del trascendente, della realtà assoluta, della perennità... Tutto ciò si deduce già solo dalla contemplazione del cielo, ma sarebbe un grave errore considerare una tale deduzione come un'operazione logica e razionale. La categoria trascendente dell'altezza, dell'ultra-terreno, dell'infinito si rivela all'uomo tutto, alla sua intelligenza come al suo animo. Il simbolismo è un dato immediato della coscienza globale cioè dell'uomo che si riscopre come tale, dell'uomo che prende coscienza della sua posizione nell'universo; tali primordiali scoperte sono legate così organicamente all'intimo dramma dell'uomo che lo stesso simbolismo esprime contemporaneamente l'attività del subconscio e le più nobili espressioni della vita spirituale. Giova insistere su questa distinzione tenendo presente che se il simbolismo e i valori religiosi del cielo non sono dedotti in modo logico dall'osservazione calma e obbiettiva della volta celeste, non sono neppure tuttavia il prodotto esclusivo dell'affabulazione mistica e di esperienze irrazionali religiose.



2

Ripetiamo: prima di ogni valorizzazione religiosa del cielo, quest'ultimo rivela la sua trascendenza. Il cielo simbolizza la trascendenza, la forza, l'immutabilità con la sua semplice esistenza. *Esiste* perché è *alto*, *infinito*, *immutabile*, *potente* (Eliade T 47). Concetto che ventitré secoli prima Aristotele riassumeva meravigliosamente in una semplice frase: «Tutti gli uomini si fanno una nozione degli dei e tutti quanti sono, Greci o Barbari, che credono alla loro esistenza, si accordano a collocare la divinità nella regione più alta, destinando, così, all'immortale ciò che è immortale e considerando inammissibile ogni altra possibilità». (Aristotele, *De coelo* I, 3). Quest'ultime parole sono dense di significato; caratterizzano cioè una cultura e noi stessi nel momento in cui ci apprestiamo ad iniziare la nostra osservazione dei fenomeni celesti.

A questo punto siamo meglio preparati a comprendere la mentalità dell'uomo del XII secolo quando alza gli occhi al cielo e a collocare al giusto posto le rivelazioni che gli sono suscitate.

Tocca alla storia delle religioni farle oggetto di un'esposizione sistematica; noi ci limiteremo a qualche simbolo-chiave percepito nel cielo, in seno ad un'espressione sacrale.

Il beduino che la sera sosta nel centro del deserto nudo e sconfinato, l'astrologo caldeo sulla cima della sua torre, il marinaio il cui orizzonte appare perfettamente libero da ogni parte, godono di condizioni eccezionali e invidiabili per noi che possiamo solamente tentare di rappresentarcele con l'immaginazione. Nulla interviene a sbarrare loro la visione o a restringere il loro campo di visuale. L'immensità di cui sono circondati, la semplicità della decorazione ridotta a semplici strutture geometriche, il silenzio che aiuta a dimenticarsi per ascoltare, il rigore stimolato dal contatto con l'assoluto spaziale, la scelta costante dell'interpretazione del cielo e della terra che si ricongiungono all'orizzonte e pulsano degli stessi ritmi su due analoghi registri, tutto insomma contribuisce a risvegliare in essi l'acutezza delle sensazioni e l'intensità d'emozioni che conferisce ai simboli la loro totale risonanza umana.

Il momento privilegiato è la notte, quando miriadi di stelle scintillanti rendono più toccante l'immensità del cielo, più forte il suo essere inaccessibile, più ammaliante il suo carattere trascendente e sacrale.

Secondo il loro differente splendore e il loro tracciato irregolare le stelle vengono classificate in insiemi dai contorni un poco arbitrari ma sufficientemente definiti per essere riconosciuti dalla maggioranza dei popoli. Queste costellazioni riempiono ed animano la volta celeste ed affascinano chi le osserva. Sollecitano l'immaginazione, sempre alla ricerca di figure da interpretare per riconoscersi in esse con una coscienza accresciuta del suo proprio mistero.

Per osservarle noi ci porremo intenzionalmente lungo le latitudini mediterranee, comuni all'ambiente biblico e alle grandi civiltà di cui siamo gli eredi: egizia, araba, mesopotamica, indiana, cinese, e più tardi greco-romana. Queste civiltà maggiori hanno contemplato con la stessa angolatura le stesse costellazioni; le hanno viste comparire, scindersi, sparire.

Con un bel sole d'aprile rileviamo innanzi tutto Orione sulla linea dell'orizzonte con i suoi grandi fari dai nomi arabi leggermente deformati: Rigel e Betelgeuse. Nella stessa zona, assai prossima all'orizzonte ed intensamente brillante trattandosi della più bella stella di tutto il cielo, scorgiamo Sirio che ebbe grandissima importanza nell'astronomia egiziana: la sua apparizione in agosto coincideva ogni anno con la piena del Nilo, tanto che ne costituiva il segno premonitore. Quindi, poco lontano, Procione del Piccolo Cane, grazioso cucciolo che può onorevolmente porsi accanto a Sirio del Grande Cane. L'una dopo l'altra si susseguono varie costellazioni dello Zodiaco. Prima delle altre, la figura a V del Toro in cui scintilla il magnifico e rosseggiante Aldebaran, il più antico simbolo di primavera. Poi, il rettangolo dei Gemelli con le due stelle-sorelle di Castore e Polluce. Il Cancro, invece, è molto difficile a scorgersi, sembra quasi semplicemente una costellazione di riempimento, concepita successivamente, quando si volle portare a dodici i segni zodiacali.

Più oltre, il Leone ben visibile grazie alle sue stelle maestre di Regolo e di Denebola; quest'ultima annunciava l'estate in Caldea. Infine la Vergine con la splendida Spada. Volgendoci a Oriente, sempre lungo la linea dell'orizzonte, si evidenziano stelle poco importanti e dai contorni imprecisi ma comode per segnare l'equinozio di autunno; il nome diceva meravigliosamente l'equilibrio del giorno e della notte. Guardando verso nord, ecco Cassiopea, facilmente riconoscibile dalla sua forma a W. Facilmente ritroveremo i contorni

familiari della Grande Orsa e della Piccola Orsa per soffermarci sulla più celebre delle stelle, la Polare. Essa sola è fissa, almeno così appare e questo solo interessa al nostro proposito (nota 1, pag. 471).

Tutta la contemplazione degli antichi d'Oriente e d'Occidente ebbe come fulcro questo punto unico, privilegiato, d'importanza estrema, centro assoluto attorno al quale ruota il firmamento. Molto più che la forma delle costellazioni, molto più delle loro rispettive posizioni, è in effetti l'immenso movimento di rotazione di cui sono animate che le colloca in un mondo a parte. Dopo la rivelazione immediata dell'altezza come valore sacrale è quella del movimento circolare e invariabile che fa del cielo l'*extraterreno*, il modello perfetto e il motore trascendente del cosmo. La scienza religiosa e sacrale degli antichi ha osservato con attenzione queste rivoluzioni, ha cercato di determinarne le costanti, di penetrare l'enigma dell'ordine cosmico di cui esse ai loro occhi non costituivano che la prestigiosa epifania.

La riproduzione della foto 2 ci offre un'immagine statica di quello che, senza l'aiuto della lastra sensibile, gli antichi avevano impresso nella propria immaginazione per conservarvelo con tutto l'apporto dinamico del vissuto. Il ripetersi di interminabili osservazioni avvolte dal silenzio profondissimo delle notti trasformava l'uomo, fino al suo subcosciente, in un fedele apparecchio registratore; ciò faceva di quell'immagine concentrica un vero e proprio polo d'attrazione delle sue possibilità d'immaginazione.

Questa immagine affascinante acquista tutto il suo valore e la sua forza solo in seno ad un'esperienza umana, totale, eccezionalmente intensa. È un fatto che simile esperienza rimanga la via principale che conduce alla riscoperta dei grandi segreti del passato.

La fotografia in questione rappresenta la cupola celeste ripresa per più ore con un apparecchio ben sistemato e puntato in direzione del Polo. La corsa delle stelle ha disegnato sulla lastra sensibile delle curve concentriche come tante aureole che accerchiano la Polare.

Innanzi tutto, si nota, nel centro, una zona in cui le curve tracciano dei piccoli cerchi completi; sono le tracce delle stelle che non tramontano mai, le *circumpolari*; ma è solo la luminosità del lungo giorno che impedisce di vederle compiere la loro ronda quotidiana poiché si spengono quando il sole si leva.

Esse continuano il percorso durante la giornata ma restano invisibili. Basterebbe un'eclissi di sole per verificare che sono là, fedeli alla legge che il Creatore ha loro assegnato.

> Le stelle brillano dalle loro vette
> e gioiscono;
> egli le chiama e rispondono: «Eccoci»
> e brillano di gioia per colui che le ha create.
> Egli è il nostro Dio
> e nessun altro può essergli paragonato.
> (Baruc, 3)

Sono proprio queste orbite circumpolari che richiamano subito l'attenzione sulla stella Polare, rilevandone il carattere privilegiato: mentre tutto l'insieme ruota, essa sola resta immobile, quasi cardine del firmamento. Le altre stelle fanno costantemente riferimento a questa. La distanza che le separa, o meglio, il legame invisibile che le unisce è immutabile e caratteristico di ciascuna. I Tartari affermano crudamente che «i sette animali dell'Orsa Maggiore sono legati al palo del cielo. Se le funi cedono, nel cielo si producono grandi rivolgimenti». (*Harva 34*).

Con ciò si esprimeva, secondo il realismo figurato della mentalità primitiva, la convinzione che la Polare segna il centro organico del cielo. Vedremo che ciò significa che il polo celeste simboleggia contemporaneamente il Centro cui tutto si riferisce, il Principio da cui tutto emana, il Motore che tutto muove e il Capo attorno al quale gravitano gli astri come una corte attorno al suo re. In Cina, si dice che «il Kiun-tseu (l'Essere Principesco, il Nobile, il Saggio) è come una stella Polare fissa verso la quale tutte le altre stelle si volgono, nell'atto di un saluto cosmico» (*Louen-yu* II, 1). Egli agisce come il Cielo, silenziosamente comanda il succedersi delle stagioni ed è come il sacerdote di un culto che officia silenziosamente (*Do-Dinh* 93). L'essere divino che le religioni primitive collocano d'istinto nelle regioni superiori e inaccessibili ed al quale attribuiscono—con una felicità d'intuizione filosofica e teologica—la creazione, la conservazione e la guida dell'universo, ha il suo trono in quel punto.

La Polare è per eccellenza il trono di Dio. Di lassù Egli vede tutto, sovrintende a tutto, governa tutto, interviene, ricompensa o punisce conferendo la legge e il destino al mondo celeste di cui quello terrestre costituisce solo la pallida copia (foto 20).

«Per governare, servirsi della virtù, imitare la stella Polare che brilla nel cielo aperto, circondata da tutte le stelle», diceva Confucio. Il Giulio Cesare di Shakespeare non s'esprime diversamente allorché dichiara (atto III, scena I): *I am constant as northern star!...*

Immutabile sono come la stella del settentrione,
che per la sua fissità non ha rivali nel firmamento.
Vediamo i cieli, costellati di scintille innumerevoli;
tutte sono fuoco, e ognuna brilla di luce sua:
ma una sola è ferma a un punto.
Così nel nostro mondo: brulica di uomini
fatti di carne e sangue, e d'intelletto;
ma nel loro numero infinito non ne conosco che uno
saldo e inespugnabile, fermo, inflessibile,
e quest'uno sono io.

Più umilmente san Gregorio Magno nella costellazione dell'Orsa Maggiore che ruota attorno alla Polare senza mai allontanarsene, vedeva il simbolo della Chiesa molteplice nella «manifestazione della verità», invincibile e inscindibile da Dio. «La costellazione dell'Orsa non tramonta mai; brilla nell'oscurità della notte e per le sue continue rotazioni attorno al polo rappresenta l'immagine della Chiesa che sopporta grandi sofferenze senza lasciarsi abbattere... Come la costellazione dell'Orsa che ruota senza posa, essa sa diversificare la predicazione della Verità» (*Moralia in Job* XXX, 19) (fig. 3 pag. 21; foto a colori pag. 66). Queste poche righe abbozzano una simbologia della manifestazione.

Tale concezione ha attraversato epoche, conquistato religioni e civiltà e sovente ha influenzato i sistemi sociali. È una chiave che apre alla comprensione di segreti vecchi come il mondo ma purtroppo preclusi all'uomo moderno estraneo al cosmo. Noi ne prenderemo meglio coscienza continuando ad osservare gli altri aspetti del mondo celeste.

Tutto avviene come se il cielo fosse l'immensa campana di un grande ombrello aperto. Infatti vedremo che per suscitarne l'immagine spesso si utilizza un simbolo di questo genere: l'ombrello d'oro di Budda (fig. 167 pag. 395) o il grande parasole da cerimonia dei



3

sovrani orientali (fig. 29 pag. 65), la colomba dello Spirito Santo immobile a forma di cupola sulla quale appaiono le nubi celesti (fig. 32 pag. 87). Sulla stoffa dell'ombrello, le stelle sono fissate in maniera immutabile. La rotazione della terra su se stessa dà l'impressione che questo ombrello ruoti sulle nostre teste, facendo perno sul suo asse.

Alle nostre latitudini il manico sembra inclinato e la stella Polare risulta piuttosto alta sull'orizzonte senza essere tuttavia allo zenith come nelle regioni polari dove cade a piombo sulla verticale (fig. 4 pag. 23). Più si scende verso l'equatore, più la stella Polare si avvicina all'orizzonte. Gli abitanti della zona polare vedranno sempre le stesse costellazioni e le vedranno volgersi in cerchi situati orizzontalmente al di sopra di se stessi, senza che mai appaiano o scompaiano. Essi hanno così una percezione diretta e globale, di privilegio dell'atlante celeste, del loro emisfero e delle sue rivoluzioni.

Alle nostre latitudini tutto va diversamente.

Ma se da una parte la cosa è più complicata, dall'altra ci offre lo spettacolo quotidiano di un dramma nel quale l'uomo ha sempre riconosciuto l'immagine e il modello della propria esistenza: quello del sorgere degli astri al crepuscolo (foto 1), del loro itinerario imperturbabile da un lato del cielo all'altro ed infine del loro tramonto. La nascita, la vita, la morte. L'origine, il durante, la fine in seno al destino. La successione ciclica della fine e dell'inizio, della resurrezione, del rinnovarsi. Altrettanti «misteri» che esistono prima di tutto a livello del Reale assoluto rivelato dal cielo.

Il superamento drammatico della linea dell'orizzonte vale di per sé: esso determina sempre lo stesso complesso immaginario sia relativo alle stelle durante la notte, sia relativo al sole durante il giorno.

La foto 2 materializza la storia di una notte così come il mezzo fotografico ci permette di ricostruirla. Le curve intercettate dall'orizzonte conferiscono l'immagine spaziale della permanenza di istanti la cui successione costituisce il tempo storico con ciò che comporta in fatto di episodi tipici. Le stelle che hanno tracciato quelle curve sulla piastra sono sorte a Oriente, tramonteranno a ovest nascondendosi dietro le colline oppure tuffandosi nelle onde. Riappariranno l'indomani, ancora a est, dopo aver compiuto un misterioso periplo sotterraneo. Notte dopo notte, si verifica un leggero abbassamento dovuto all'avanzamento della terra sulla sua orbita annuale attorno al sole. Così, dopo un periodo durante il quale esse sono visibili per tutta la notte, queste costellazioni escono a poco a poco dal campo notturno verso occidente per rientrare ad oriente sei mesi più tardi.

Quando il nomade che per tutta la notte ha spiato il firmamento scintillante sente avvicinarsi l'alba, cerca con lo sguardo all'orizzonte il punto preciso in cui apparirà il disco solare. Le irregolarità del terreno gli forniscono riparo. Egli attende il sorgere dell'astro nello stesso punto del giorno prima; tuttavia constata un leggero abbassamento quotidiano dovuto allo stesso spostamento del sole sulla sua eclittica (fig. 4 e 5 pag. 23). Ma gli spostamenti della sua vita nomade gli impediscono di utilizzare quei punti di riferimento terreni: ogni giorno egli pianta la sua tenda in un luogo diverso. Del resto i riferimenti terreni rimangono legati a quel determinato luogo e per questo non sono adatti a costituire un patrimonio comune a gruppi umani cospicui e disseminati.

È anche il cielo che egli interroga e più precisamente la costellazione che sorge all'orizzonte insieme al sole e nella quale quest'astro fa irruzione (fig. 56 pag. 135)... per spegnerla insieme a tutte le altre stelle fino al crepuscolo, quando brilleranno di nuovo. Egli constata così che giorno dopo giorno il sole sorge su una serie di costellazioni che formano sulla volta celeste una banda circolare continua.

Come le stelle che la compongono, questa banda è stabile e fissa sulla tela dell'ombrello. È la *banda zodiacale* e le costellazioni sono quelle dello zodiaco (fig. 4 e 5 pag. 23). Nel corso dei secoli alle più riconoscibili che si erano imposte da subito, se ne sono aggiunte altre meno spettacolari, più o meno plausibili, al fine di raggiungere il numero perfetto di dodici che doveva permettere una facile divisione del cerchio (fig. 7 pag. 23).

Il sole serve così da cursore mobile segnando questo o quel punto della linea dell'orizzonte. Del resto egli si profila sulla fascia zodiacale della sfera celeste graduata dalle dodici costellazioni (fig. 7 pag. 23). Questo duplice riferimento consente di seguire l'avvicendarsi delle stagioni. Quattro in particolare, di queste costellazioni dello zodiaco, rivestono così un'importanza capitale: il Leone, il Toro, l'Acquario, lo Scorpione. Sono, effettivamente, quelle corrispondenti agli equinozi e ai solstizi, cioè i mutamenti assunti periodicamente dal moto del sole: i solstizi (21 giugno e 21 dicembre) s'impongono di più all'attenzione. Non c'è affatto bisogno di dormire sotto una tenda per notare quelle epoche dell'anno in cui i giorni sono più lunghi o al contrario più corti. Ma, indubbiamente, sono gli equinozi (21 marzo e 21 settembre) che esercitano maggiore influenza sulla natura e sui cicli biologici e psicologici. Questi quattro tempi importanti dell'anno scandiscono le stagioni: si indovina già il ruolo essenziale che devono rivestire nella simbologia le quattro costellazioni che le annunciano, le iniziano, le concludono ed eternamente si succedono con lo stesso ordine e gli stessi effetti. Esse dividono il cerchio dello zodiaco in quattro parti uguali di 90° ciascuna. I due meridiani della sfera celeste che passano per il polo e per queste costellazioni si chiamano coluri; essi determinano nello spazio due piani verticali che si intersecano ad angolo retto. Tutto ciò, agli occhi delle nostre generazioni cittadine più abituate alla facciata dei propri immobili che agli spazi interstellari, ricorda la disposizione delle porte girevoli aperte a 90°, che ruotano verticalmente all'ingresso di alcuni grandi alberghi, il perno centrale non essendo altro che il manico del nostro ombrello celeste (fig. 5 pag. 23). Le quattro costellazioni che girano senza fine attorno all'asse della sfera del mondo evocano la disposizione di un tiro a quattro cavalli di legno (foto 15).

Il firmamento con la stella Polare al centro del tiro crociforme con il carosello delle stelle che lo racchiudono nelle loro onde concentriche avrebbe come schema più semplice ed espressivo, proiettando tutto su di un piano, il disegno del tiro a segno delle nostre fiere. Non c'è nulla di sbalorditivo nel fatto che il cielo abbia costituito un continuo richiamo

4

5

6

7

per innumerevoli generazioni umane e la stella Polare sia stata il punto di riferimento d'innumerevoli civiltà. Questa attrattiva senza uguali è stata cantata da Dante per esempio ed il poeta che intendeva rappresentare in sé l'umanità intera poteva giustamente narrare il suo viaggio in questi termini: «Li occhi miei ghiotti andavan pur al cielo, pur là dove le stelle son più tarde, sì come rota più presso allo stelo».

Non meraviglia neanche il fatto che questo schema così semplice e suscettibile, come vedremo, di essere ulteriormente semplificato, abbia costituito l'espressiva sintesi delle più alte conoscenze mitiche, mistiche, cosmologiche e religiose dell'umanità.

Noi vi troviamo riuniti alcuni dei simboli fondamentali della psiche umana e se fossimo riusciti a mettere nella nostra osservazione del cielo qualche cosa dell'intensità religiosa propria ai popoli che cercano l'Essere supremo nella natura—e che ve lo trovano—saremmo prossimi ad entrare a poco a poco nella loro visione simbolica dell'universo e quindi a riallacciarci con un passato multimillenario. Tali simboli si riconducono a quattro figure: il centro, il cerchio, la croce, il quadrato. Ed è al loro studio che sarà dedicato il prossimo capitolo.

Figure semplici

Il centro

Torneremo spesso sul simbolismo del centro; qui ci limiteremo semplicemente a qualche nota indispensabile per comprendere il carattere correlativo dei simboli del cerchio, del quadrato, della croce.

Come una pietra gettata nel centro di uno stagno determina delle onde concentriche che trasmettono il movimento originale fino all'orizzonte del creato, così il centro è prima di tutto il *Principio*. La stella Polare fornisce l'espressione naturale più stupefacente di questo simbolismo (foto 2). È noto che per gli antichi il cielo è un mare costituito da quelle che essi chiamano le acque superiori e che le cosmogenesi iniziano dall'elemento acqueo (cfr. foto 6). La stella Polare manifesta il punto primordiale dell'oceano celeste di cui il mondo terrestre non è che una frangia estrema e l'ultima creata. Essa costituisce il centro principale a partire dal quale tutto prende origine, il punto indiviso, senza forma né dimensione, immagine perfetta della unità primigenia e finale nella quale ogni cosa trova inizio e conclusione; perché tutte le cose ritornano a colui che le ha create e non può affidare loro altro fine che la propria perfezione assoluta (cfr. fig. 157 pag. 371). Per irradiazione, questo punto principale determina tutti gli esseri come la cifra unitaria produce tutti i numeri. In questi casi c'è parallelismo tra il simbolismo geometrico e il simbolismo aritmetico; entrambi sono ugualmente adatti a tradurre i simbolismi cosmici della espansione creatrice; questa rivela uno degli aspetti essenziali del mistero divino. La stessa realtà può essere simboleggiata su piani differenti e spesso complementari al punto di vista dell'osservatore. Il punto centrale è l'Essere puro, l'Assoluto e il Trascendente. Esso è diffuso nello spazio-tempo che non è null'altro che l'irraggiarsi di questo Assoluto; senza tale riferimento naturale lo spazio-tempo non sarebbe che privazione, vuoto del caos mitico.

Il cerchio

Il cerchio è il secondo simbolo fondamentale. Gli astri circumpolari ne disegnano con-

Figure semplici



tinuamente la sacra figura nel cielo e più ancora nella psiche di quelli che l'osservano (foto 2). Attorno alla stella fissa, il cerchio fisso di ogni stella appare come la prima manifestazione del Punto primordiale. Il cerchio, innanzi tutto, è un punto esteso, quindi partecipa della sua perfezione (foto 6). Così punto e cerchio hanno proprietà simboliche comuni: perfezione, omogeneità, assenza di distinzione o di divisione.

Se su questo non occorre insistere, non si ripeterà mai abbastanza che un tale simbolismo non ha alcun valore, fintanto che non ha costituito l'oggetto di un'autentica esperienza umana, ciò che non ha nulla a che vedere con un elenco di nozioni astratte.

Allora e solo allora ci si meraviglia dell'intensità del sacro che emana da tutte le forme circolari che incontreremo in questo studio. Il cerchio può per di più simboleggiare non solo le perfezioni nascoste del Punto primordiale, ma i suoi effetti creati; detto in altro modo il mondo in quanto si distingue dal suo Principio. I cerchi concentrici rappresentano i gradi degli esseri, le gerarchie create che costituiscono la manifestazione universale dell'Essere Unico e Non-Manifesto. In tutto ciò il cerchio è considerato nella sua indivisa totalità.

Al contrario, se noi distinguiamo sulla circonferenza uno o più punti, siamo condotti verso il movimento circolare (foto 4 e 5; 6 e 13), quello così ben rivelato dagli astri che non sono altro che punti luminosi che ruotano in tondo. Diversamente dagli altri movimenti (rettilineo, sinusoidale, disordinato) questo movimento è perfetto, immutabile, senza inizio né fine né variazioni; ciò che l'abilita a simboleggiare il tempo. Il tempo si definisce come una successione continua e invariabile di momenti tutti identici gli uni agli altri.

Nell'ordine delle strutture cosmiche, il cerchio simbolizzerà facilmente il cielo (fig. 12 pag. 31; foto a colori pag. 66), di cui abbiamo rilevato che il movimento circolare e inalterabile è la caratteristica più espressiva. Appare significativo che la parola latina *caelum* indichi insieme il cielo, il firmamento e la forma circolare. Cerchio, tempo e cielo comunicano attraverso il loro aspetto di perfezione che li ha fatti considerare rispettivamente come punto, eternità e trascendente, cioè tutt'altro dal mondo corruttibile terreno.

Secondo un altro punto di vista, il cerchio può rivestire delle valenze d'imperfezione; esso diventa la ruota; si pensi alla linea ondulata della sinusoide che instancabilmente sale e scende sempre avanzando. La rotazione della ruota genera i cicli, le riprese, il rinnovarsi. Ruota e linea ondulata si prestano ai simbolismi della creazione in atto. Ci troviamo, così, nell'ordine del divenire, del mutevole, del caduco, del creato, del dipendente. Gli archi intrecciati caratterizzano i cicli del tempo terreno (foto 118). Non è più l'eternità radiosa ma il tempo che trascorre inesorabilmente e che occorrerà considerare nella giusta prospettiva o addirittura esorcizzare per liberarsi dei condizionamenti terreni... Quanto al cielo, esso si presenta allora nel suo innegabile rapporto con la terra che da esso emana; diventa, insomma, il modello che in certo modo riporta allo stato preesistente il divenire del mondo terreno.

Poiché occorre limitarsi, noi in quest'opera toccheremo appena tutto ciò che si riconduce al cerchio in quanto ciclo, ruota, divenire. D'altra parte non potremo non prendere in considerazione la spirale, uno dei simboli che maggiormente scoraggiano l'indagine... Troppo chiaro e troppo misterioso insieme per potersi esprimere in concetti, esso chiede di essere contemplato, sperimentato in silenzio, al di là delle parole. Emanazione, estensione, sviluppo, continuità ciclica ma progressiva, rotazione creativa (foto 8 e 10)... la spirale le suggerisce o, meglio, è tutto ciò. Essa manifesta l'apparizione del movimento circolare dal suo punto originale; movimento che essa trattiene e prolunga all'infinito: è il genere di

linea continua che lega incessantemente le due estremità del divenire. Il disco di bronzo di Somerset (età del ferro) confonde per la sua incredibile perfezione (foto 11).

Nell'ordine delle figure cruciformi, la spirale ha come equivalente la svastica, simbolo tra i più complessi che moltissime civiltà hanno adottato come emblema principale.

La svastica simboleggia l'asse verticale di un tiro a quattro braccia il cui movimento di rotazione è espresso dal ritorno di ciascun braccio come tanti nastri mossi dal vento o come altrettanti piedi che imprimano il movimento. Le foto 7 e 8 mostrano la continuazione immaginaria della svastica e della spirale ed evidenziano come la percezione simbolica si faccia gioco delle interpretazioni. Inoltre si notano le risorse decorative che tali simboli puri offrono all'arte sacra.

I Cristi romanici sono spesso concepiti attorno ad una spirale o ad una svastica: queste figure ritmano la posizione, ambientano i gesti, le pieghe del vestito. Con queste figure si trova per di più reintrodotto il vecchio simbolo del turbine creativo attorno al quale si collocano le gerarchie create che ne emanano.

La croce e il quadrato

Gli ultimi due simboli fondamentali sono la croce e il quadrato.

La loro correlazione è così stretta che diventa necessario studiarli insieme. Ma si faccia bene attenzione! Innanzi tutto, accostiamo per la prima volta il problema più arduo che uno studio sul simbolismo ponga: quello, cioè, del passaggio da un simbolo ad un altro o, in altro modo, del legame esistente tra più simboli.

Il pericolo maggiore, in questo frangente, è quello della logica. Il simbolismo non è logico, non dimentichiamolo. È piuttosto pulsione vitale, conoscenza istintiva; è un'esperienza della totalità del soggetto che nasce al dramma di se stesso per il gioco complesso e inafferrabile degli innumerevoli legami che tessono il suo divenire contemporaneamente a quello dell'universo cui appartiene e al quale attinge la materia di tutte le sue conoscenze.

Poiché, infine, si tratta sempre di *nascere con*, ponendo l'accento su questo *con*, piccola parola misteriosa alla quale converge tutto il mistero del simbolo... Nondimeno, inevitabilmente cadremo nel pericolo che ci proponiamo di evitare. Ci sarà molto utile per esprimerci—la nostra sfortuna è di non poterci limitare ad un'iniziazione che fosse solo esperienza priva di intellettualismo—tutto un bagaglio di concetti il cui avvio ed esposizione non possono prescindere da una certa astrazione, da un'apparenza di sistema. Ciò nonostante cerchiamo di non essere sciocchi e di ritrovare quell'attitudine di spontaneità sperimentale, quell'innocenza, si sarebbe quasi tentati di dire quello stato d'origine che caratterizza la mentalità sacrale di un beduino contemplativo i cui occhi spalancati mettono in comunicazione due mondi connaturali che animano gli stessi ritmi: il suo mondo interiore e il mondo esterno.

Nell'anima di questo avido contemplativo dell'ordine naturale, i due simboli del centro e del cerchio attivano quelle dinamiche fondamentali che abbiamo cercato di evocare. Cerchiamo di discernere il legame che intercorre tra il centro (o il cerchio) e la croce che conduce al quadrato. Ora dimostreremo che il simbolo quadrangolare è determinato dal contatto della perfezione trascendente con la creazione contingente che ne deriva. Ciò s'impone con una determinazione esistenziale tutta particolare nell'ordine cosmico, al quale siamo continuamente ricondotti.

Figure semplici

Poiché il beduino si lascia assorbire dalla sola stella Polare che tutto attrae (foto 2), gli è impossibile privilegiare o distinguere un punto qualunque dei cerchi astrali disegnati sopra ai suoi occhi. Al contrario, da che li abbassa verso l'orizzonte per fissare lì la sua attenzione, da che abbandona la contemplazione di Lassù, del Trascendente, dell'Ultratemporale per volgersi al Basso, le costellazioni che interferiscono con questo orizzonte entrano nella storia: una storia che fa parte integrante con la sua stessa esistenza. Il celeste sopratemporale si unisce con il terreno per costituire il paesaggio nel quale si svolge la vita degli uomini: paesaggio mitico e sacro prima che cosmologico. Allora inizia il tempo numerato, scandito da quelle sveglie astrali, vere e proprie sincronie che fanno ingranare la vita terrena sul movimento celeste (cfr. fig. 9 pag. 31). Questa rigorosa interdipendenza tra i due mondi celeste e terrestre costituisce uno dei fenomeni naturali più sbalorditivi. Ogni giorno il sorgere e il tramontare del sole, con l'alternarsi della luce e dell'oscurità, del caldo e del freddo, condiziona profondamente la vita vegetale ed animale. Ma c'è di più. Il sole che ogni mattina compare in quella direzione e che sparisce al contrario nella direzione opposta, che nel corso della giornata culmina a mezzogiorno, poi discende dalla parte opposta, descrive nello spazio abitato dall'uomo quattro direzioni primordiali che sono le quattro grandi strade attraverso le quali l'uomo stesso prende coscienza del suo dominio terreno. La prima consapevolezza del quaggiù-generato-dal-cielo si manifesta così sotto lo schema generale immaginario di questa quaternità; ricordiamo bene questo concetto. La ragione è che l'uomo è un animale essenzialmente orientato per struttura psichica, organica e scheletrica. C'è una faccia ventrale ed una dorsale, una lateralità destra e una sinistra. Esso non può compiere nulla senza riferire, almeno inconsciamente, la propria orientazione a quella del paesaggio cosmico in cui bisogna necessariamente inserirsi per essere se stessi ed agire. Di qui egli attingerà la pienezza dell'animalità sulla quale si fonderà la sua attività propriamente umana, cioè informata dallo spirito. La rivelazione del sole delle quattro direzioni rivela così l'uomo a se stesso e, insieme, alla distesa spaziale che con lui ed in lui entra nella realtà.

Si concepisce, allora, l'importanza del sole nella vita dell'umanità e si comprende come varie religioni abbiano potuto prenderlo per un vero dio. Tuttavia, occorre evitare accuratamente di esagerare l'importanza che riveste. Coloro che vivono costantemente in contatto con la natura sanno bene che a lato di questo prestigioso signore altri attori più discreti entrano in scena. Meno appariscenti, sono più ammantati di mistero. Gli spiriti più profondi vi discernono dei simboli rivelatori di misteri ancora più nascosti. Ricordiamo, fra gli altri esempi, l'importanza che riveste presso tante civiltà la luna, le cui fasi coincidono in maniera così strana con i cicli dei vegetali e con i ritmi della fecondità della donna.

Nondimeno, i pianeti appaiono svantaggiati dal carattere anacronistico della loro corsa paragonata al movimento fondamentale della volta celeste; e così si rifiuta loro l'attitudine a simboleggiare la trascendenza che l'uomo appassionatamente reclama. Dopo tutto è nel firmamento immutabile che egli deve cercare le coordinate ideali ed esemplari del suo orientamento terreno. Il sole si vede allora ridotto al ruolo ancora decisivo, ma non più definitivo, di cursore celeste: gigantesco faro luminoso che segna sulla carta della volta stellata gli spostamenti quotidiani e stagionali del divenire storico della nostra terra. La contemplazione concreta del firmamento ce l'ha mostrato: è lui, il sole, che per la circostanza delle sue levate e dei suoi tramonti davanti all'una o all'altra costellazione permette di di–



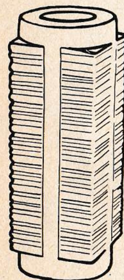
8



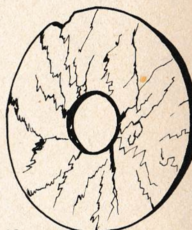
9



10



11



12

Figure semplici

stinguere sul cerchio della banda zodiacale le quattro costellazioni stagionali, dell'Acquario, del Toro, del Leone, dello Scorpione. È grazie al suo intermediario che il cerchio percepito nel cielo entra in rapporto con la croce d'orientamento terrestre. Riconosciutogli ciò, non bisogna, per altro, perdere di vista il carattere limitato della sua funzione. L'orientazione totale dell'uomo esige soprattutto un triplice accordo: l'orientazione del soggetto animale in rapporto a se stesso; l'orientazione spaziale in rapporto ai punti cardinali terrestri, l'orientazione temporale, infine, in rapporto ai punti cardinali celesti. L'orientazione spaziale si articola sull'asse est-ovest scandito dalla levata e dal tramonto del sole. L'orientazione temporale si articola sull'asse di rotazione del mondo, insieme sud-nord e basso-alto. L'incontro di questi due assi maggiori realizza la croce d'orientazione totale. La concordanza nell'uomo dei due orientamenti, animale e spaziale, fa sì che egli sia in rapporto con il mondo terrestre immanente; ecco il triplice accordo, animale, spaziale e temporale con il mondo soprannaturale trascendente per e attraverso il contingente.

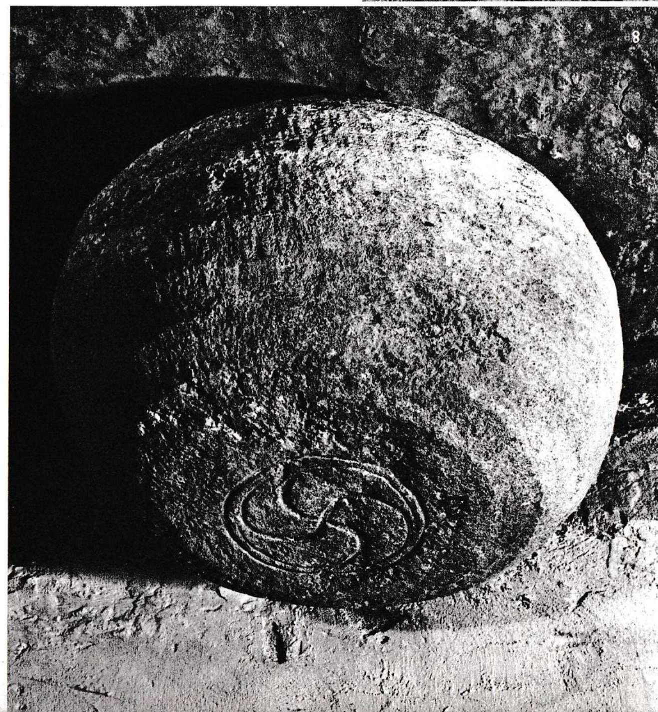
Il ciclo quaternario conferisce al nostro mondo terreno il suo ritmo vitale fondamentale che è quello delle stagioni e per questo lo caratterizza. Il quaternario è apparso sulla banda di una figura circolare (cerchio zodiacale o orizzonte) da cui si è distinto per una sorta d'emanazione a partire dai quattro punti maggiori (fig. 10 pag. 31). Tale emanazione continuerà per ulteriori sotto-distinzioni, suddividendosi il quaternario in 8, 12, 16, ecc. realizzando così la rosa dei venti, di cui parleremo (foto 13, 15, 16). Questo processo annuncia e realizza il passaggio dell'aldilà trascendente al quaggiù immanente.

Attraverso un passaggio simbolico che già riflette qualche cosa del mistero della creazione, si giunge, dunque, alla presa di coscienza simultanea di due direzioni vitali rettángolari e di quattro punti diametralmente opposti (foto 55); ciò che si può evocare anche se piuttosto astrattamente, sulla carta, attraverso i simboli della croce o del quadrato che ne deriva. Questi due simboli correlativi della croce e del quadrato sono universalmente riconosciuti come simboli perfetti della terra (fig. 11 pag. 31). Per terra intendiamo tutto ciò che si oppone al trascendente celeste; è opportuno che questo concetto venga sempre tenuto presente; non si tratta affatto del nostro pianeta contrapposto al cielo siderale dei nostri moderni fisici! Per la chiarezza dell'esposizione e per adottare la terminologia usuale ci converrà limitarci al simbolo del quadrato nella designazione della terra, riservando quello della croce ad altri aspetti intermediari, dal momento che il quadrato rappresenta il termine ultimo del processo della quadratura.

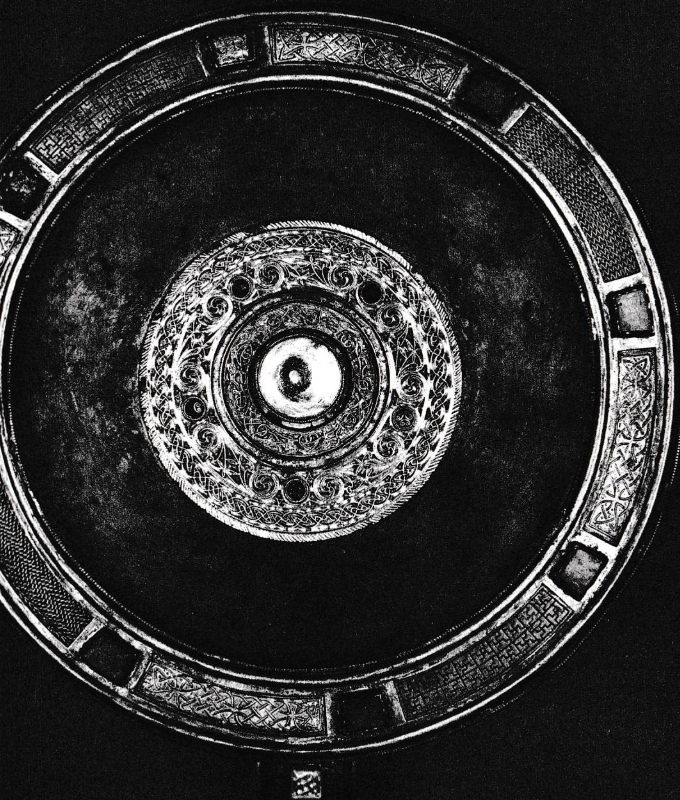
La figura quadrata, e più precisamente la squadra che ne costituisce l'elemento fondamentale, materializza simbolicamente due direzioni spaziali: è il noto sistema delle coordinate cartesiane. Allo stesso modo simboleggia lo spazio che, del resto, è una dimensione propriamente terrena; il cielo gli è immediatamente rapportato come incommensurabile, aspaziale.

Quanto al cerchio, simboleggia il cielo nei suoi rapporti con la terra (foto 15 e 16; fig. 11 e 12 pag. 31) anche quando è considerato sotto il suo aspetto trascendente (significa allora il totalmente diverso dalla terra, ciò che implica ancora un riferimento negativo alla terra). L'idea astratta della trascendenza metafisica non ha spazio nel simbolismo; l'intuizione concreta che se ne può avere ha senso solo all'interno del simbolismo negativo; ciò che è infinitamente differente dal terreno perché lo oltrepassa infinitamente. In pari contesto, il cerchio simboleggia l'attività del cielo, il suo inserimento dinamico nel cosmo, la causalità, l'esemplarità, il ruolo provvidente. Di qui, raggiunge i simboli della divinità protesa sulla creazione, di cui regola, produce e ordina la vita.

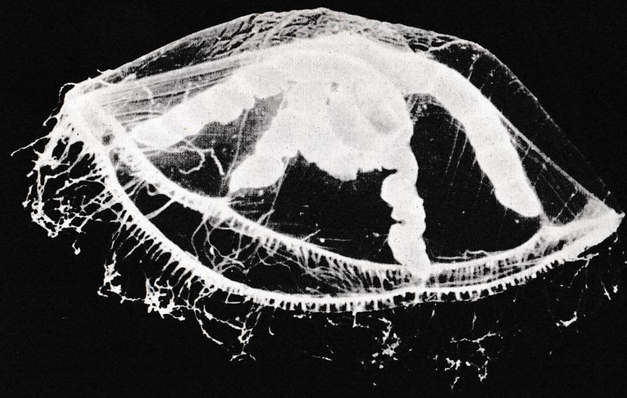


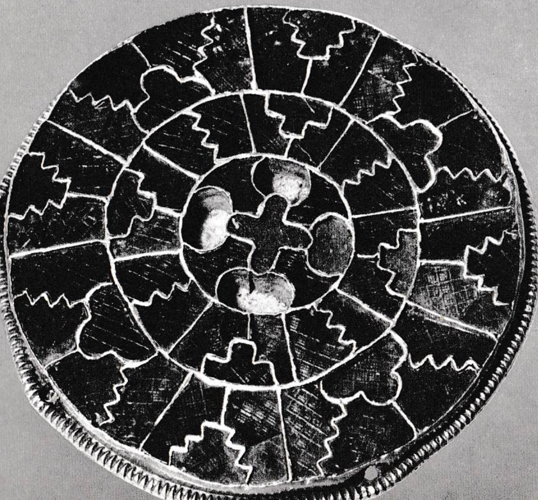

8

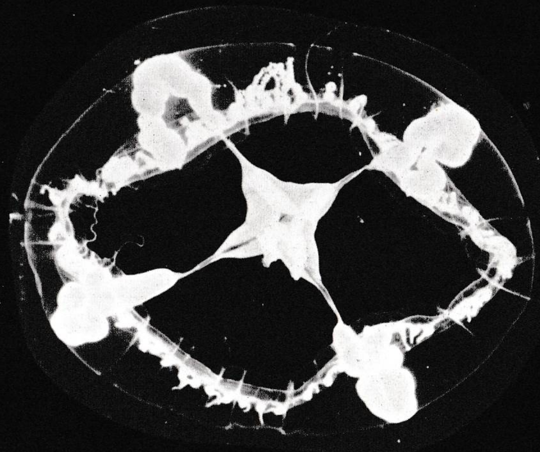














È interessante rilevare qui l'accordo dei simboli con il pensiero concettuale più alto: questo punto servirà di esempio e ci dispenserà dal tornarvi sistematicamente. Si conosce la forma sotto la quale Dante, al termine della sua ascensione, scopre le tre Persone divine: «nella profonda e chiara sussistenza dell'alto lume parvemi tre giri di tre colori e d'una contenenza» (*Paradiso,* XXXIII) Dionigi l'Aeropagita (*Nomi divini* IV, *4; Hiér.* cél. I, 1) vi aveva riconosciuto il simbolo dell'Amore divino. Su questo punto l'accordo delle più antiche tradizioni, dei grandi pensatori e della filosofia cristiana è significativo. Un secolo prima di Copernico, due secoli prima di Galileo (1564-1642) che doveva fare le spese della questione, quel tedesco di genio che fu Nicola Cusano (1401-1464), cardinale, teologo, filosofo e uomo di scienza spostò la terra dal centro dell'universo. Cinque secoli prima del suo compatriota Albert Einstein (1879-1955), egli pose i principi della famosa teoria della relatività destinata a rivoluzionare la meccanica classica diventata insufficiente a dare ragione dei fenomeni atomici o astronomici. «Il mondo, spiegava Nicola, è come una ruota in una ruota, una sfera in una sfera». Di colpo si viene ad affondare tutta la costruzione tolemaica. Ora ecco la sua conclusione—come Platone o Aristotele egli non s'inganna sulle parole, testimone piuttosto di un'età che sta per finire, età in cui gli uomini sapevano tradurre le più alte scoperte scientifiche in un linguaggio simbolico che conferiva loro continuità su un diverso piano del sapere umano—: «Dunque, egli continua, i poli delle sfere coincidono con il centro che è Dio... Dio è circonferenza e centro, Lui che è dappertutto e in nessun luogo». Il tribunale che condannò Galileo per aver osato sostenere che la terra girava attorno al sole, idea non solo incompatibile con le affermazioni della Bibbia ma che per di più disprezzava i principi fondamentali della rappresentazione simbolica dell'epoca, non seppe o non volle accettare questo cambio di prospettiva. Sarebbe puerile scandalizzarsi dell'oscurantismo di allora e della mancanza di apertura ai risultati delle osservazioni scientifiche. Noi non possiamo immaginare la portata del rivoluzionamento di prospettiva che era richiesta agli uomini di quel periodo. Occorre, dunque, giudicare con cautela, considerando anche la difficoltà che noi stessi sperimentiamo nel cambiare opinione su questioni molto meno gravi. Comunque, siamo al punto in cui il male di cui oggi soffriamo comincia a manifestarsi prepotentemente: il tragico dilemma che sembra opporre la conoscenza scientifica alla conoscenza simbolica... Qui si rompe la grande tradizione che risale alle radici comuni dell'umanità, all'interno della quale ci accontenteremo di rilevare l'accordo di un cristiano e di un pagano, entrambi rappresentativi: sant'Ireneo e Platone.

Sant'Ireneo (secondo vescovo di Lione, morto nel 202), instancabile oppositore degli gnostici eretici, appare colpito dal fatto di poterli combattere con l'autorità di Platone: «Paragonato a questi uomini (gli eretici e Marcione), Platone risulta molto più religioso, egli che riconosce un Dio che è lo stesso, giusto e buono, che ha potere su tutte le cose; ed eccone le parole: 'Dio, seguendo una antica tradizione, è l'inizio, la fine e il mezzo di tutte le cose che sono. Egli agisce in linea retta mentre per natura è circonferenza' (*Delle Leggi,* 4) e dimostra che l'Autore e l'Artefice di questo universo è buono» (*Adv. Haer.* 136). Il cerchio, dunque, può simboleggiare la divinità considerata non solamente nella sua immutabilità ma anche nella bontà elargitrice quale origine, essenza e divenire ultimo di tutte le cose; la tradizione cristiana dirà come alfa e come omega. Il rapporto che esso ha con il mondo creato è invece espresso da simboli di linea retta: il lampo, la freccia, il raggio, la pioggia, la colonna, il campanile.

Il mondo generato riflette così nella sua struttura l'azione che l'ha prodotto. Rimane

caratterizzato innanzitutto da figure formate da rette la cui prima associazione è la squadra, elemento di base del quadrato terrestre.

Così, il cerchio e il quadrato si uniscono spesso per costituire un complesso indistruttibile al di fuori del quale essi perdono il loro significato (foto 10). Questo è fondamentale. Insieme (foto 15 e 16) simboleggiano il cosmo, cioè il cielo e la terra, quell'universo di cui sant'Agostino ama sottolineare che trae il nome dal fatto che è uno, che forma un tutto inscindibile. Ma cerchio e quadrato rappresentano ugualmente il tempo e lo spazio nella loro inevitabile correlazione: il famoso continuum spazio-temporale, fondamento dell'antropologia di san Tommaso d'Aquino e di cui tanto si parla ai nostri giorni; una delle principali chiavi d'interpretazione degli edifici romanici in generale e dei loro timpani in particolare. A condizione tuttavia di mantenere chiara una gerarchia tra questi due elementi: lo spazio è subordinato al tempo davanti al quale deve costantemente cancellarsi dopo avervi condotto lo spirito. Non si vuol dire che bisognerebbe equiparare da una parte il cielo e il tempo e dall'altra la terra e lo spazio; una tale logica, estranea per natura alla simbologia, porterebbe a conclusioni per lo meno assurde.

Ciò che bisogna dire è che il rapporto della terra e del cielo è simbolicamente dello stesso tipo del rapporto spazio-temporale e quindi anche dell'immanente con il trascendente. Si ha, così, a che fare con due coppie che non bisogna scindere ma considerare sempre nella loro dualità complementare.

In tal modo, guardandoci da semplicistiche astrazioni, non bisognerà mai dimenticare che sul piano delle gerarchie immaginarie il quadrato appare in dipendenza del cerchio, nella sua aureola in espansione (foto 10); esso segue non per una successione cronologica, ma nell'ordine delle ripercussioni simboliche. Il peggiore dei quadrati non è altro che un cerchio a quattro angoli, o a quattro facce, un cerchio ammaccato che si ricorda dell'antica perfezione. Si tratta dunque di tempo cristallizzato nell'attimo, di un riflesso dell'aldilà. La Gerusalemme celeste dell'Apocalisse sarà quadrata. In geometria la quadratura del cerchio è un non-senso; in simbologia diventa un'operazione fondamentale. La simbologia aggira il problema ricostruendo attorno al quadrato il suo originale cerchio circoscritto, trasfigurando così lo spazio fisso nella rotondità mobile del tempo. Le chiese sono quadrilateri all'interno dei quali i raggi luminosi ruotano per il corso della giornata, mentre esternamente, l'ombra segnata dal campanile traccia il cerchio del tempo celeste. I simboli consentono l'accesso ad ambiti preclusi al pensiero discorsivo. Non è sempre possibile esprimere la correlazione di natura che lega il cerchio al quadrato. Non si può mai eluderla, ancor meno combatterla. Cosa che risulterà ancor più chiara considerando in che modo l'immagine circolare sia connessa dinamicamente a quella quadrata.

Il cerchio, questo punto ingrandito, possiede una superficie limitata, circoscritta, chiusa. Ha una frontiera; è un *hortus conclusus*, un giardino chiuso (cfr. fig. 40-43, pag. 98-99).

E ciò è esattamente quanto il quadrato ha in comune con esso. Dal momento che c'è un limite, è possibile che un osservatore vi si trovi all'interno. Questo riconduce al principio fondamentale secondo cui non esiste simbologia se non in rapporto ed a partire da un uomo all'interno chiamato centro. La simbologia non è affatto la geometria nonostante abbia alcuni punti in comune con essa. A questo osservatore, il quadrato si manifesta non già come la secca figura geometrica che comunemente si designa con quel nome, ma come un'estensione espansa in quattro direzioni a due a due opposte—estensione che null'altro è se non quella della propria struttura animale percettiva—o, ancora, come una divisione dello spazio in quattro settori.

Così, il quadrato evidenzia l'orientamento fisso o durevole mentre il cerchio non d nuncia alcuna propria orientazione. Il quadrato è figura antidinamica fissata su quattro a goli; simboleggia la stasi o l'attimo prestabilito; implica un'idea di ristagno, di solidit simbolo di stabilità nella perfezione: sarà il caso della Gerusalemme celeste. Il movimen agevole, invece, è circolare, rotondo. L'arresto, la stabilità s'associano con figure angolose linee opposte e movimentate. Ciò che stimola nell'immaginazione il quarto simbolo fo damentale: la croce.

La croce

La croce dunque è anteriore al quadrato. A rigor di logica avremmo dovuto presentarl in precedenza, ma risultava più ordinato pedagogicamente esaminare innanzitutto il qua drato nella sua opposizione al cerchio.

Quadrato e croce sono entrambi caratterizzati dalla quaterna che è un simbolo d'uni versalità spaziale e d'universalità creata: la loro cifra è il quattro. Sul piano della simbolic dei numeri, essendo la triade il simbolo della divinità e dei principi trascendenti dell'uni verso, l'aggiunta di un'unità rompe la perfezione e costituisce un numero simbolo de mondo materiale, il 4.

Dopo le epoche vicine alla preistoria, il 4 venne utilizzato per significare il solido, i tangibile, il sensibile. Ma il suo rapporto con la croce ne faceva, per altro, un simbolo in comparabile di pienezza, di universalità, un simbolo totalizzante. Da qui si comprende co me tutti i popoli abbiano considerato la terra come divisa in quattro settori. Il sanscrito l'antico babilonese, il cinese, i testi dell'America precolombiana designano i capi e i re cor il titolo di «Signore dei quattro mari», «Maestro delle quattro parti del mondo», «Maestr dei quattro soli». Gli stati sono stati spesso divisi in quattro province o in multipli di quat tro. Le grandi religioni hanno ciascuna quattro libri sacri. «Nelle Indie, Brahma, l'Anima del mondo, il Padre, il più antico degli Dei, il regolatore degli elementi ha quattro teste e quattro facce corrispondenti ai quattro Veda, libri sacri dell'India che sono le quattro Rivelazioni corrispondenti alle quattro Bocche. È noto che Brahma inviò suo figlio nel mondo per diffondervi l'insegnamento dei quattro libri». (Loeffler-Delachaux). Vedremo la conseguenza che ne ha tratto a sua volta la simbolica biblica.

La cifra della croce, noi affermiamo, è il 4. Ma è ancor più il 5... La simbologia cinese ci ha aiutato a ritrovare questa paradossale verità. Ci ha esortato a non considerare mai i quattro angoli del quadrato o i quattro bracci della croce al di fuori del necessario rapporto con il centro della croce o col punto d'intersezione dei suoi bracci. Senza giocare sulle parole, si potrebbe dire senza fallo che questo quinto punto è il più importante della quaterna (foto 14). Come il cerchio, il quadrato è una figura centrale. Ed ecco che il centro del quadrato coincide con il centro del cerchio; questo punto comune è il grande incontro del piano dell'immaginario. È il luogo favorevole di tutte le rotture di livello, di tutti i passaggi da un mondo all'altro: l'omphalos dei Greci, l'ombelico del mondo degli antichi, la scalinata rituale di tante religioni, la scala degli dei. Di lì si passa dal cielo alla terra e viceversa, per di lì spazio, tempo, eternità, entrano in comunicazione.

La croce è ancora quella figura che congiunge a due a due i punti diametralmente opposti comuni al cerchio ed al quadrato inscritto. Per tutte queste funzioni—quella del centro che si diffonde nelle quattro direzioni o quella della riduzione all'unità dei punti estre-

mi delle due ortogonali—, la croce ha carattere di sintesi e di misura (foto 15 e 16). In essa si riuniscono il cielo e la terra nella maniera più intima possibile. In essa si confondono il tempo e lo spazio. Essa è il cordone ombelicale mai tagliato del cosmo legato al centro d'origine. Tra tutti i simboli essa è il più universale, il più completo. È il simbolo dell'intermediario, del mediatore, di colui che è per natura eterna unità dell'universo e comunicazione tra terra e cielo e cielo e terra.

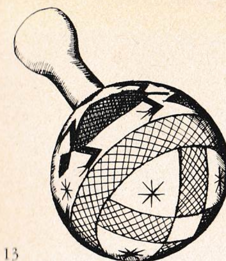
Quest'ultima proprietà appare ancora più netta nell'ordine dei volumi. I volumi non aggiungono nulla in fatto di nuovi valori simbolici alle figure piane che li generano: il simbolismo della sfera è lo stesso del cerchio; quello del cubo è lo stesso del quadrato. I volumi però, appaiono talvolta più espressivi; rendono meglio alcune proprietà meno evidenti e ne conferiscono un'esperienza più sviluppata. La percezione tridimensionale è strettamente inerente all'agire umano; l'immaginario si annette il suo potere di valorizzazione. Per questa ragione la totalità celeste-terrestre si esprime meravigliosamente nella *coppia cubo-sfera*. In architettura la ritroviamo sotto forma di quadrilatero sormontato dalla sfera. Quest'ultima è riconducibile ordinariamente alla mezza sfera come nei casi di cupole o al quarto di sfera come nei casi dei catini delle absidi. Tuttavia, in questo caso, come sempre, il simbolo è e resta quello della forma pura, della linea e non dell'oggetto materiale. L'immaginazione s'avvale del supporto che le si offre, per quanto imperfetto sia, a condizione che sia evocatore, per ricrearlo in sé perfetto. Essa è generatrice di forme ideali.

Tutto quanto abbiamo detto fino a qui rischia di sembrare un po' astratto. Normalmente noi manchiamo dell'esperienza di quest'ordine di idee. Per questo tentiamo di supplire proponendo un certo numero di esempi che andranno interpretati alla luce dei principi esposti. Sarebbe errore irreparabile applicarvi solo lo spirito; anzi, occorre compiere uno sforzo per difendersene. Vediamo in che senso. Un buon metodo, quello sicuro, esige non solo una volontà di abbandono, ma per di più una curiosità che si potrebbe definire simpatica. È quest'ultima che risvegliando un interesse vitale e fecondo può accostarci progressivamente al mondo dei simboli. Dovremo rinunciare alla seduzione delle idee, alla magia di quei sistemi troppo logici per essere simbolici, che da sempre hanno costituito la fortuna degli esoterismi.

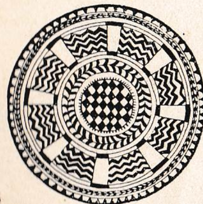
I simboli danno all'uomo il potere, unico, di rendere presente e tangibile, fin nei suoi segreti più riposti, il mondo che ci circonda. Terribile tentazione! Insidiosa tentazione di conquista indebita: l'eterno peccato dell'uomo. Tentazione ancora più sottile di ricostruire per segni questo mondo, non secondo ciò che esso è, ma secondo ciò che si vorrebbe che fosse, e, per una stortura talvolta inconscia, di rifiutare ciò che in esso ci oltrepassa o ci pone di fronte al mistero, conservando solo una sostanza decantata, docile, a misura d'uomo: la tentazione del dominio usurpato diventa allora quella di farsi creatore o ricreatore. I grandi peccati dello spirito che nel corso dei millenni hanno segnato la storia del pensiero, come quella delle religioni, posseggono la propria inevitabile corrispondenza nell'ambito dell'espressione simbolica; ciò è tanto vero che i due termini sono legati.

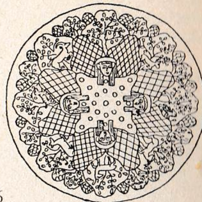
Per non contraddire questa verità dovremo avere la lealtà di non separare mai i simboli dal loro accoppiamento esistenziale; di non scinderli mai dall'atmosfera luminosa in seno della quale essi ci sono stati rivelati (fig. 9 pag. 31), per esempio, il grande, sacrale silenzio delle notti di fronte all'immensità del firmamento, maestoso, totale; di ritrovare sempre sotto le parole usate la linfa vivificante, al di là del simbolo, il simbolismo che ne deriva.

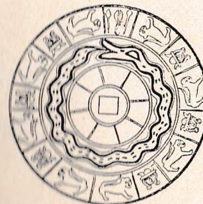
In secondo luogo, bisognerà non inventare ma informarci. Cercare le costanti più certe per essere sicuri di cogliere le espressioni simboliche universali relative all'uomo in quanto tale.


13


14


15

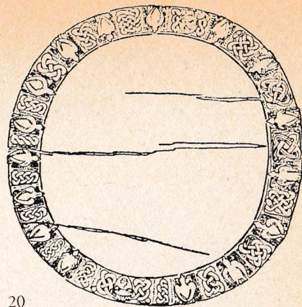

16


17

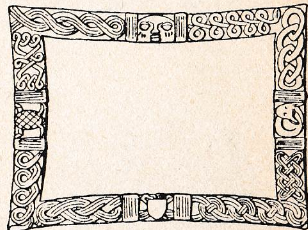

18

Figure semplici





20



21





22b

Esempi tratti dal mondo antico

È da sottolineare che i sistemi rappresentativi del mondo, presso tutte le civiltà, possono ricondursi ad uno schema immutabile che si ritrova dappertutto e sempre, più o meno variato in qualche particolare. Ora, questo schema è precisamente quello che sintetizza l'esperienza dell'uomo che si abbandona alla contemplazione della volta stellata. Il *bersaglio* del tiro a segno è il simbolo più universale della totalità del cosmo organizzato; simbolo insieme statico e dinamico che, per sua natura, si presta alle comunicazioni con l'invisibile.

Il genio ellittico dell'Africa nera fornisce alcuni esempi ridotti alla pura sostanza. La zucca del capraio *bambara* (fig. 13 pag. 53), costituisce una sintesi schematica ma ordinata del mondo, in cui lo spazio è dato dall'incontro dei raggi che tagliano il fondo su cui quattro fasce rappresentano le direzioni cardinali, mentre i raggi simboleggiano le inondazioni dell'universo ad opera delle acque future: quest'ultima precisazione indica che non si tratta di una semplice figura del mondo fenomenico, ma anzi di un'evocazione sacra in cui gli elementi terra e acqua (pioggia) risultano caricati di tutta la propria risonanza mitico-religiosa.

Poiché le coppe e i piatti si prestano facilmente a questo genere di decorazione, ci offrono una ricca gamma di rappresentazioni di questo tipo. I primi esempi risalgono alle origini della storia archeologica dei popoli dell'Asia occidentale, del IV millennio a.C. Due coppe dipinte di Elam (Susa I) ci mostrano le caratteristiche più comuni (fig. 14 e 15 pag. 53). «Nel mezzo si trova sempre una croce o un simbolo del genere della svastica... oppure un disco ornato a mo' di scacchiera che simboleggia forse la terra. Sul bordo appaiono delle forme molto simili ad un pettine—certamente il motivo della pioggia—; tra il centro e il bordo, una sorta di meandro, simbolo dell'Oceano (terrestre o celeste). Quindi degli stambecchi (qui assenti) ed infine l'uccello del sole che talvolta, come su un gran numero di sigilli cilindrici più recenti, s'innalza tra due monti, i monti del mondo» (fig. 14 pag. 53) (Frobenius 147). Gli elementi fondamentali dunque risultano essere una divisione in quattro, che potrà ulteriormente suddividersi in otto o sedici, rappresentata sia da una croce centrale, sia da una distribuzione in quattro campi o in multipli di quattro; a tutto ciò si

aggiunge una forma circolare che può ripetersi in anelli e che evoca preferibilmente il mare originale o il mare che circonda e limita il mondo terrestre, essendo entrambi collegati dall'Oceano celeste primordiale (fig. 15 pag. 53). Possediamo numerose coppe di metallo decorato proveniente dall'Antico Oriente che ci offrono una rappresentazione del mondo, quali la coppa fenicia della figura 16: nel centro la zona celeste stellata, già divisa in quattro, quindi le consuete ripartizioni in campi successivi determinati dai quattro punti cardinali, infine, esternamente, la linea simbolica delle montagne all'inizio del mondo, che marcano l'orizzonte; su queste montagne compaiono alcuni alberi della vita attorno ai quali girano degli animali, simboli del felice aldilà. Altre coppe cosmiche e rituali, come il disco di bronzo africano di Benin (fig. 17 pag. 53) mostrano, al contrario, il quadrato terrestre al centro, poi lo spazio diviso in otto settori circolari circoscritti dal serpente Oceano, infine un'ultima aureola che comprende degli spazi alternativamente occupati da otto leoni e sei maschere; uno solo di questi spazi fa eccezione, quello diametralmente opposto ai due leoni che volgono il dorso, coincidente con la testa-coda del serpente (simbolo del rinnovarsi del principio): esso potrebbe avere il proprio corrispondente nell'archivolto che, come vedremo, conclude il ciclo dell'anno nelle curve dei timpani romanici. Un sigillo ittita (Asia Occidentale) datato alla prima metà del sec. II a.C. rivela la stessa concezione (fig. 18 pag. 53): l'aspetto generale è quello di un cilindro bordato esternamente da otto festoni sui quali sono disegnate delle costellazioni, quindi segue una treccia continua che è la stilizzazione del serpente precedente; ulteriore prova a conferma della tesi che riconosce negli intrecci un vecchio simbolo acquatico. La stilizzazione può accentuarsi fino a raggiungere un tipo di perfezione propria dell'opera decorativa; simbolismo e decorazione sono per natura correlativi e spesso difficili a distinguersi, cosa che ha generato uno dei maggiori falsi problemi che gli uomini del nostro tempo si siano proposti di risolvere. Il Museo coloniale di Roma possiede un campione di disco di legno molto diffuso proveniente dal centro delle capanne della località di Morka (antica costa africana della Somalia) (fig. 19 pag. 54).

La margherita centrale è circondata da una doppia treccia (l'oceano) poi da quattro settori determinati dai due assi rettangolari dei quattro punti cardinali. Due legni d'*ifa* del paese di Joruba mostrano in quel punto un'immagine del mondo piuttosto semplificata senza essere per altro incompleta (fig. 20 e 21 pag. 54). Si tratta di due strumenti di divinazione ornati solamente lungo il bordo. Uno è circolare, l'altro rettangolare; il primo ornato da uccelli, l'altro da quattro figure, fra cui tre animali acquatici (pesce, granchio, tartaruga). La testa del dio Edschou domina questo cosmo in miniatura; la stessa testa si nota sul legno circolare e mostra che si tratta veramente di una figurazione sacra. Interessante è paragonare tale rappresentazione con il mondo marino del portale romanico della chiesa di Sant Pau del Camp a Barcellona. Pur nella diversità si noteranno le analogie.

Un lampadario etrusco conservato a Firenze, datato al sec. IX a.C., si mostra già più complesso, tuttavia vi si rintraccia subito il nostro schema tipico (fig. 22a pag. 54). Il contesto è mitologico: al centro una potente testa di Gorgone aureolata da un cerchio sul quale compaiono quattro coppie di leoni che divorano bovini (particolare, fig. 22b pag. 54). Il leone è un animale solare in relazione con il giorno; il toro un animale lunare in relazione con la luna e la notte. Il leone, divorando periodicamente il toro esprime da millenni la dualità fondamentale contrapposta del giorno e della notte, dell'estate e dell'inverno, che la considerazione delle stagioni invita a schematizzare in modo più preciso in un ciclo di quattro fasi. Tale simbolismo di base spesso viene valorizzato secondo le prospettive del

sistema in cui si colloca; la sua lettura, dunque, per essere completa, deve svolgersi a due o più livelli. Poi un *kyma*, quella linea ondulata che rappresenta le onde del mare (cfr. foto 6) in cui sguazza un carosello di otto pesci. Infine, una corona esterna di sedici (quattro per quattro) figure addossate: otto sileni riconoscibili dal loro flauto accovacciate sopra dei pesci, otto femmine-uccello sopra una specie di trono. Questo lampadario rappresenta un tipo d'amplificazione pagana dello schema secondo una concezione mitologica. Più avanti ne vedremo altre, perfettamente cristiane ma che rifletteranno la stessa struttura immaginaria.

Occorrerebbero interi volumi per elencare solamente qualche esempio colto da ogni civiltà... Non possiamo che accontentarci di qualcuno particolarmente tipico. Per introdurre a ciò che seguirà, citiamo il magnifico schema geroglifico di Quetzalcoatl (fig. 127 pag. 308), d'una ricchezza incredibile ed altamente rappresentativo delle culture mesoamericane. Il personaggio di Quetzalcoatl, re di Tula, presumibilmente visse nel II o III secolo della nostra era ed è l'ancestrale archetipo che riassume nella sua persona le concezioni metafisiche ed antropologiche del suo popolo. Qui, egli è rappresentato in quanto Signore dell'Aurora, Centro delle quattro direzioni dell'Universo. L'immagine si dà come il riporto sul piano orizzontale del cubo cosmico. L'universo appare nei suoi differenti piani di direzione caratterizzati da quattro alberi che si sviluppano dalle regioni inferiori, simboleggiate una volta da una botte e due volte da maschere vomitanti. Il quarto albero, quello della zona superiore corrispondente al nord, è concepito come l'asse cosmico innalzato sulla ruota della rosa dei venti che sta alla base dell'albero stesso; esso si prolunga al di sotto nelle regioni inferiori.

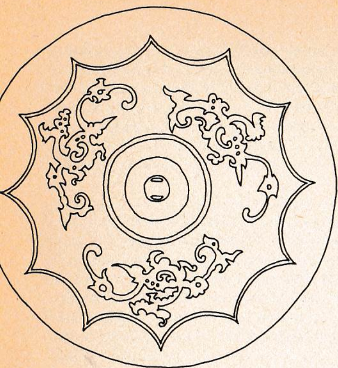
Per concludere e dare unità a questa breve indagine, sarà opportuno soffermarci un istante su uno degli esempi più appassionanti che conosciamo, quello degli antichi specchi cinesi. Essi permettono di verificare realmente l'evoluzione omogenea di queste rappresentazioni simboliche nel corso dei secoli, evoluzione che ancora una volta si rivela congeniale allo spirito umano.

È il commento attraverso l'immagine degli sviluppi esposti precedentemente riguardo al soggetto del centro-origine, del cerchio che da esso emana, quindi del quadrato e della loro imprescindibile correlazione.

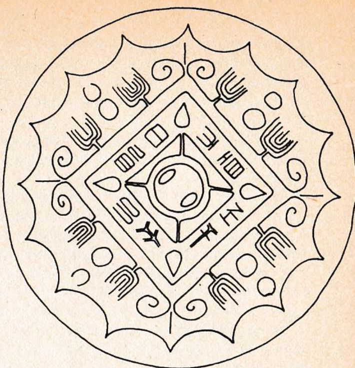
Gli specchi metallici apparvero in Cina attorno al VII secolo a.C. Il loro ornamento inizialmente si conforma allo stile decorativo dell'epoca; in seguito, si prende coscienza del fatto che lo specchio apre una finestra misteriosa su un altro mondo; diventa oggetto rituale o magico; se ne dotano i morti per il loro soggiorno nella tomba.

Fin dall'inizio, gli specchi ricevono la forma circolare che conserveranno, mentre il retro si adorna di una tonda prominenza centrale o ombelico. «La stella o poligono concavo che circonda l'ombelico se ne stacca presto, e forma un nastro piatto o leggermente concavo, sia circolare, sia diviso in festoni a convessità rivolta verso il centro» (Buhot, 43 e seg.). Successivamente compaiono alcune figure, metà animali e metà vegetali. «I festoni finiscono per collocarsi contro il bordo» come al limite dell'orizzonte. Il retro dello specchio della figura 23 (pag. 58; epoca dei Regni guerrieri, 403-249 a.C.) mostra un giro di tre dragoni che ruotano nello stesso senso della volta celeste attorno ad un perno fortemente marcato e disposti lungo un contorno di dodici festoni (cfr. con la foto a colori di pag. 66); il ritmo è ternario (il tre è la cifra del cielo).

A partire dagli Han (206 a.C.), il simbolismo si complica e raddoppia le corrisponden-



3

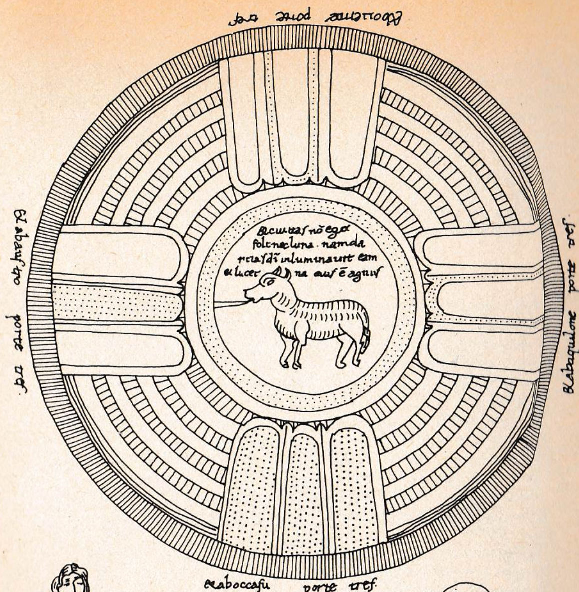


24

ze magiche o astrologiche: lo specchio diviene un'immagine sintetica del cosmo. L'evoluzione avviene in due tappe. «Dopo una breve fase in cui la decorazione è simmetrica rispetto ad un unico diametro (due *t'ao-t'ie*, per esempio), compare una simmetria a due assi, un quadrato tanto implicito quanto estremamente evidenziato: ciò che noi, per comodità, chiameremo il piano quadratico. Sui quattro lati del quadrato (la terra: lo spazio circolare dello specchio è il cielo) si rilevano delle fasce a forma di T, di L e di V... mentre piccole prominenze disposte geometricamente starebbero a rappresentare le costellazioni. Agli angoli del quadrato sono ben visibili coppie di uccelli molto schematizzati (fig. 24 pag. 58); esistono degli specchi in cui gli otto uccelli sono ancora nettamente distinguibili».

Lo specchio della fig. 24 è talmente perfetto che costituisce un paradigma al quale si conformeranno la maggior parte delle immagini del mondo già viste e quelle che studieremo in seguito: i sistemi terra-cielo, le rappresentazioni quadripartite dell'universo, i palazzi reali al centro dei loro giardini, i templi quadrilateri sormontati dalla loro cupola, i sovrani circondati dalla loro corte, ecc. (foto 55 e 56).

Possiamo ora volgerci—in silenzio, al di là delle spiegazioni—alle miniature che illustrarono stupendamente i celebri testi di san Giovanni, il quale descriveva l'avvento del nuovo mondo alla fine dei tempi, dei nuovi cieli e della nuova terra, incarnandoli nella Gerusalemme celeste. La sobrietà e la perfezione del manoscritto dell'Apocalisse di Saint-Amand (fig. 25 pag. 59) sembra insuperabile. Lo schema che per interi millenni gli uomini avevano instancabilmente utilizzato riceve qui il sigillo straordinario della Rivelazione: non ce ne sono, anche a cercarne, di più perfetti. È il più adatto non solo a simboleggiare il mistero di Dio presente nella creazione attraverso l'armonia e l'ordine che vi mantiene, ma, di più, la costante aspirazione della materia a lasciarsi trasfigurare dallo spirito.





25

È a questo livello delle strutture sacre, di per sé non rappresentabili, che bisogna porsi per interpretare correttamente tali immagini del mondo. Esse non hanno la pretesa di dare un'espressione scientifica dell'universo, come invece tenta la moderna cosmologia. Non lo si ripeterà mai abbastanza. I fenomeni cosmici vi figurano solo sotto l'aspetto di simboli rivelatori dell'ordine universale e dell'azione della divinità.

La difficoltà che noi abbiamo ad operare questa separazione tra il fenomeno dell'esperienza e la realtà simbolica che manifesta, per gli antichi non esisteva; per loro la realtà è proprio questo aspetto celato, percepito nell'epifania simbolica stessa.

Ciò risulta dalla natura del simbolo.

La cosmografia degli antichi

Detto questo, una conoscenza, almeno sommaria, del modo in cui gli antichi concepivano l'universo si rende indispensabile per penetrare le loro trascrizioni iconografiche.

Per non disperderci troppo, esamineremo in particolare le concezioni dell'Antichità che sono passate nella Bibbia, che si trovano ancora nella tradizione neo-testamentaria e che riappariranno nell'arte monumentale e nell'iconografia cristiana, specialmente in quella del nostro medioevo.

All'origine, la terra era concepita come un grande disco limitato dall'orizzonte, sotto il quale e al di là del quale si stendeva un mare infinito, l'oceano primordiale o fiume amaro (l'*okeanos* dei Greci) (fig. 26 pag. 61). Tale disco è inserito come in una cupola nella volta solida del firmamento, provvista di fori dai quali scorrono le acque superiori sotto forma di pioggia o di tempesta. Il trono di Dio si colloca al di sopra del firmamento, al di sopra delle acque superiori, *in excelsis*.

> Forse perché Dio sta in alto nei cieli
> e guarda il vertice delle stelle che sono in alto,
> tu ripetevi: Che cosa ne sa Dio,
> può forse giudicare da dietro le nubi?
> Le nubi gli fanno velo ed egli non vede,
> mentre cammina sulla volta dei cieli
> (Giobbe, XXII, 12-14)

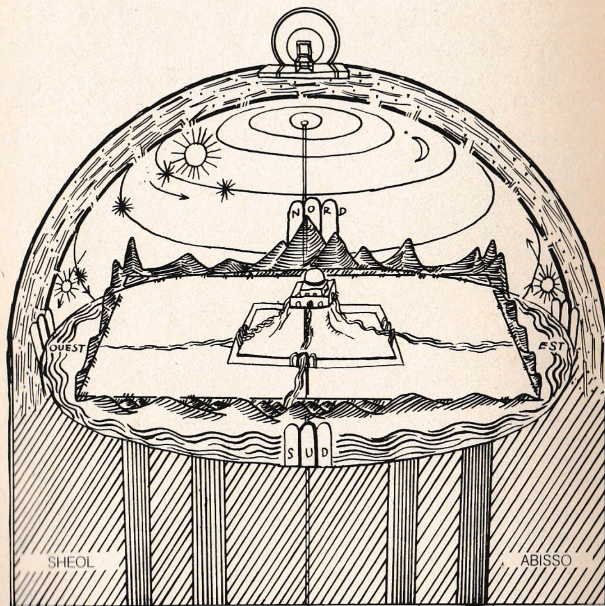
Vi si legge la tentazione: Dio è così lontano nel suo cielo, così trascendente che ignora ciò che accade sulla terra; egli si libra in un altro universo...

Il prologo del Libro di Giobbe ha risposto con anticipo: mostra Dio che dispone ogni cosa quaggiù, il bene e il male, mentre sorveglia gli uomini in tutte le loro azioni per controllare la loro fedeltà (foto 20).

Al firmamento sono fissati i lumi (fig. 1, pag. 15): stelle che si muovono con lui, sole e luna che hanno il loro corso proprio. Il binomio di totalità terra-cielo è un'espressione per designare l'insieme del cosmo: la terra, così, viene ad opporsi e ad indicare tutto il resto, compresi il mare e gli inferi; è l'opposizione dualistica tra il quaggiù e il lassù che si ritrova dappertutto.

Lo *sheol* o soggiorno dei morti si situa sotto terra, in una misteriosa regione di tenebre. La divisione ternaria cielo-terra-inferi è rintracciabile in tutte le civiltà. I Soïoti d'Asia la rappresentano con tre grandi piastre sovrapposte di cui la mediana simboleggia la terra. Nella poesia islandese, la parola *midgardr*, che significa «dimora di mezzo», è il nome del soggiorno degli uomini, indubbiamente perché la terra era collocata al centro del mondo.

La massa enorme di pietra e di terra non poteva evidentemente fluttuare da sola sulle acque del grande oceano ed era dunque sostenuta da pilastri. A questo punto comincia ad emergere il fatto che gli antichi concepivano la struttura del cosmo come quella di una gigantesca architettura. Questo ci prepara a capire alcuni dei loro simboli, a condizione, tuttavia, di non rovesciare il rapporto e di ricordarsi che non è l'architettura dei templi e delle case che spiega quella del cosmo ma viceversa: l'architettura dei templi e delle case acquista



26

Figure semplici

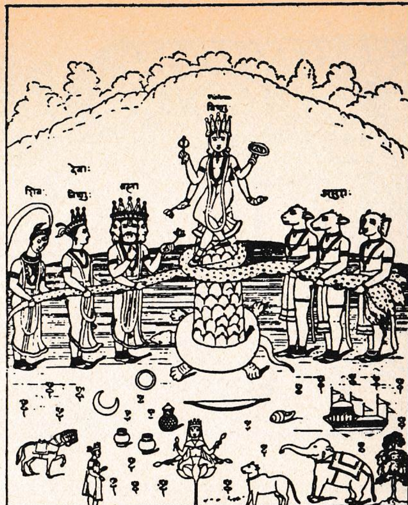
la sua ragion d'essere proprio dal fatto di essere una rappresentazione simbolica delle strutture cosmiche, sia statiche, sia dinamiche. La cantina delle case o semplicemente il loro suolo, la cripta delle chiese, le sale semibuie dei basamenti dei templi, sono in comunicazione con le Grandi Acque dell'Abisso e con la Grande Terra Madre.

I terremoti non saranno altro che la terrificante manifestazione della discordia e del disordine che possono nascere da lì; si tratta sia dei contraccolpi del disordine introdotto sulla superficie della terra dagli uomini, sia dei semplici interventi della divinità che crea, ricrea, agisce secondo la sua sovrana libertà.

La maggior parte degli uomini sottolineano questo aspetto del Mistero Vivente che assumono ai loro occhi le regioni inferiori, rappresentando con un animale mitico il supporto della terra: semplice espressione simbolica che denota un'intuizione profondissima. In Asia centrale e in certe zone di quella orientale, tale animale è un pesce che sostiene la crosta terrestre per impedire che s'inabissi nelle acque. Presso i popoli caucasici, parzialmente in Egitto e nelle zone d'influenza dell'Islam, a sostegno della terra si trovano i tori: il toro è universalmente riconosciuto come un simbolo in rapporto con la catena acqua-terra-fecondità-donna. Di norma il sistema è più completo: il toro reggente la terra riposa su una roccia, a sua volta sostenuta da un enorme pesce.

Rintracciamo la concezione strutturale nelle rappresentazioni che attuano un'analogia tra il supporto animale e l'architettura del mondo. Per i Teleuti dell'Altai, la terra ha la forma di un piatto su cui grava la volta celeste. L'orizzonte segna il bordo esterno della terra; è sostenuto da quattro tori blu, in relazione con le quattro direzioni dello spazio. Diventa lecito pensare al famoso ed enigmatico Mare di bronzo che si trovava nel tempio di Gerusalemme costruito da Salomone: «Esso era interamente rotondo... e posato su dodici tori di cui tre guardano il nord, tre l'occidente, tre il sud e tre l'oriente; il Mare era su di essi e la parte posteriore del loro corpo era interamente compresa in esso» (1 Re, cap. 7); ne riparleremo. Una convinzione che ha origine in India e verificata nel Tibet similmente assegna alla terra quale supporto quattro elefanti, uno per punto cardinale. Ciò è particolarmente interessante e mostra la necessità di evidenziare la struttura della quaterna orientata del cosmo con la quadruplice rappresentazione dell'elefante cosmico; cosmico perché l'animale ha la struttura di una sfera sostenuta da quattro pilastri. Tale idea ha ugualmente fatto della tartaruga l'animale sacro per un notevole numero di popoli; i Sioux e gli Huroni dell'America del nord, per esempio, hanno questo simbolo in comune con i popoli dell'Asia settentrionale e centrale (fig. 27 pag. 63). La tartaruga naviga sulle acque primordiali, presenta quattro zampe-pilastri orientati, è quadrata nella parte inferiore mentre il suo dorso bombato simboleggia la cupola celeste o la montagna cosmica originale. Nei miti mongoli, la tartaruga dorata reca sul dorso la montagna centrale del mondo. In Asia centrale e nel Tibet, la concordanza delle rappresentazioni su questo punto è perfetta e risale ad un mito indù che fa di Visnù il fondamento della terra; in seguito questo dio verrà sostituito in tale ruolo da un Bodisatva buddista. Il mutamento è suggestivo: dimostra che nell'animale-simbolo si vedeva una presenza della divinità che conserva il mondo nell'esistenza, fuori del caos da cui l'aveva fatto emergere in virtù della sua onnipotenza.

La concezione cinese ci aiuta ad andare oltre l'immagine e a spingerci nella sostanza delle cose. Yu il Grande è insieme fondatore e demiurgo; come tale è maestro e misuratore e i suoi passi che costituiscono l'unità di misura gli servono per dividere in regioni la terra che ha iniziato a percorrere con l'intento di organizzarla.



27

Tale attività misuratrice realizza un'immagine ordinata del mondo; ma quale essere proveniente dal cielo gliene trasmetterà i dati? «Fu una tartaruga a portarglieli. Onnipotenti sulla terra, le tartarughe rappresentano un'immagine dell'universo. Se gli indovini possono conoscere per loro tramite le indicazioni efficaci che determinano le azioni utili, è perché esse prendono intimamente parte alla vita universale, vivendo strettamente avviluppate in un habitat formato sul modello del macrocosmo. Le loro corazze, effettivamente, quadrate in basso, si presentano rotonde in alto. Le tartarughe rappresentano così bene il mondo che compaiono necessariamente nei miti incentrati su un eroe che lavora al consolidamento dell'ordine universale... Dopo che Kouen, mostro nefando e tartaruga a tre zampe (segno di radicale imperfezione) ebbe liberato le Grandi Acque che minacciavano di sommergere cielo e terra, Yu che era suo figlio ma perfetto eroe per la virtù morale e fisica, riportò l'ordine. Seppe trovare la gloria in alcune azioni mitiche che si ricollegano al tema del mondo salvato dalle acque: una tartaruga doveva dunque comparire nella sua storia» (Granet, 176). È ancora il vecchio tema del mondo salvato dal diluvio per l'intervento di un demiurgo buono. Quest'ultimo compie la sua opera grazie ad una rivelazione d'ordine simbolico, venuta dal cielo, che gli conferisce l'intelligenza autentica del cosmo che ha iniziato a restaurare.

Figure semplici



28

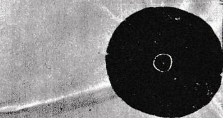
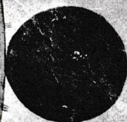
Se la terra è sorretta dai suoi pilastri, lo stesso avviene per la volta celeste e per le stesse motivazioni architettoniche.

Non è forse il cielo il tetto della dimora terra, avendo appoggio sulla terra stessa? E per i nomadi, secondo la poetica espressione degli antichi Babilonesi, il cielo è la tenda del Pastore del mondo.

Il profeta Isaia dirà di Iahvè, per esprimere la sua onnipotenza creatrice: «È lui che ha disteso i cieli come un velo e che li ha spiegati come una tenda per abitarvi» (cap. 40). E per confondere Giobbe Elihu gli chiede, non senza sarcasmo, se fosse capace di collaborare con il Creatore tendendo al di sopra della terra il cielo di bronzo dell'estate: «Puoi stendere con lui la volta dei cieli, e indurirla come uno specchio di metallo fuso?» (Giobbe, cap. 37).

Nella cosmologia accadica il disco della terra è circondato da una catena di montagne, che costituiscono le colonne-supporti della cupola celeste; gli intervalli che si determinano tra di esse sono delle porte attraverso le quali gli astri fanno la loro comparsa ad un capo del cielo e scompaiono dall'altro (cfr. fig. 26 pag. 61). Le pitture egiziane assegnano al dio aria la funzione di sostenere il cielo con le sue braccia levate (fig. 28 pag. 64); tra le braccia appare talvolta il disegno di quattro pilastri come supporto del cielo. Nella figura 28 si riconosce, accucciato, il dio della terra Gêb che incombe sulla dea del cielo, Nout, curvata come la calotta celeste e appoggiata sui quattro punti delle braccia e delle gambe; il suo corpo è disseminato di stelle; la barca del Sole Levante sale a sinistra nel cielo stellato, quella del Sole Calante ridiscende sulla destra. Presso i Romani la funzione di tendere il drappo ricurvo del cielo è tributata al dio Coelus; questa volta simbolica separa due zone, la terrestre, inferiore e la celeste, superiore; la divinità troneggia in quest'ultima, in mezzo al firmamento. Tale iconografia è passata nell'arte cristiana dei primi secoli (fig. 30 pag. 86).





TRONUM

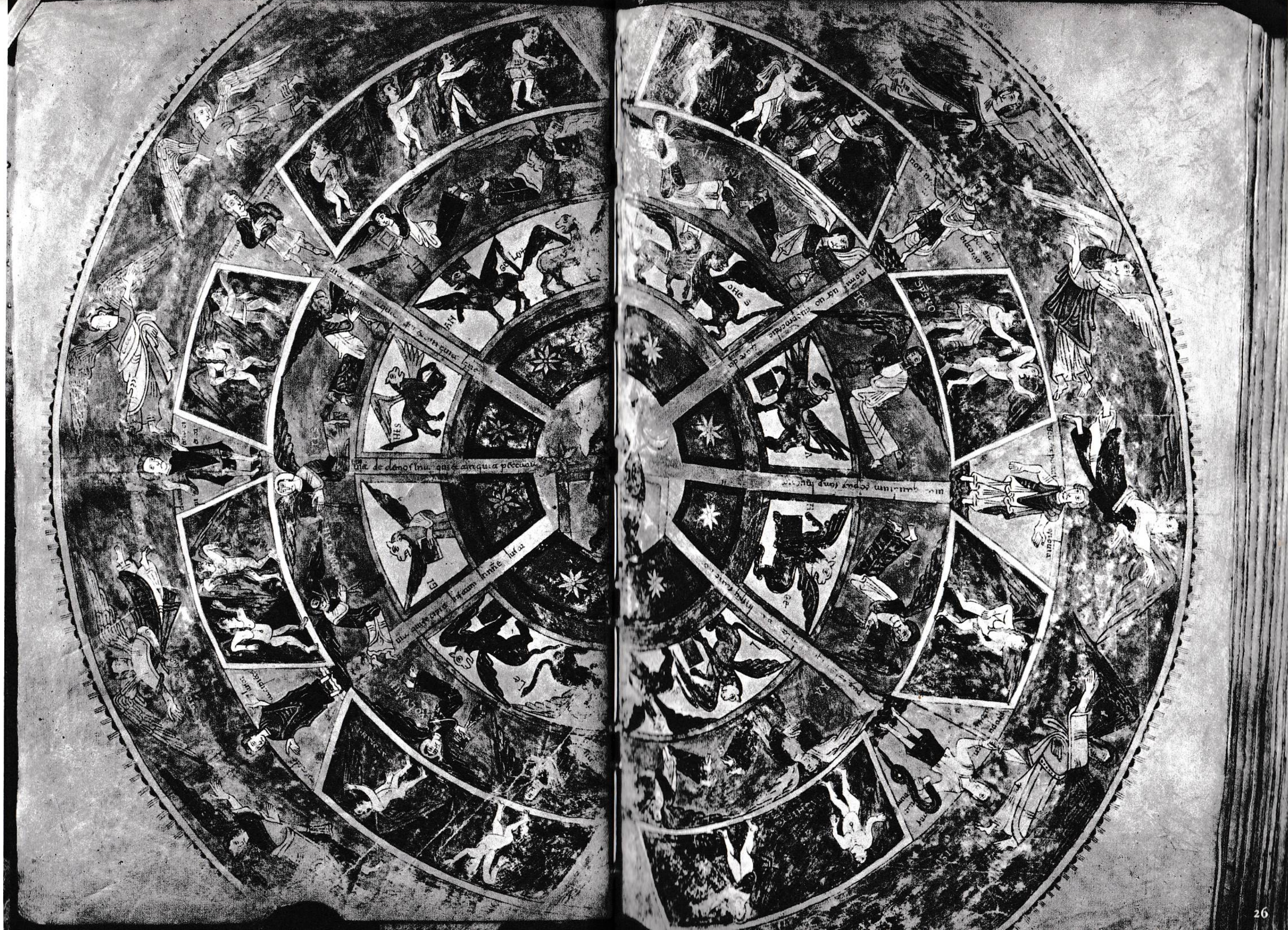
SERAFIN

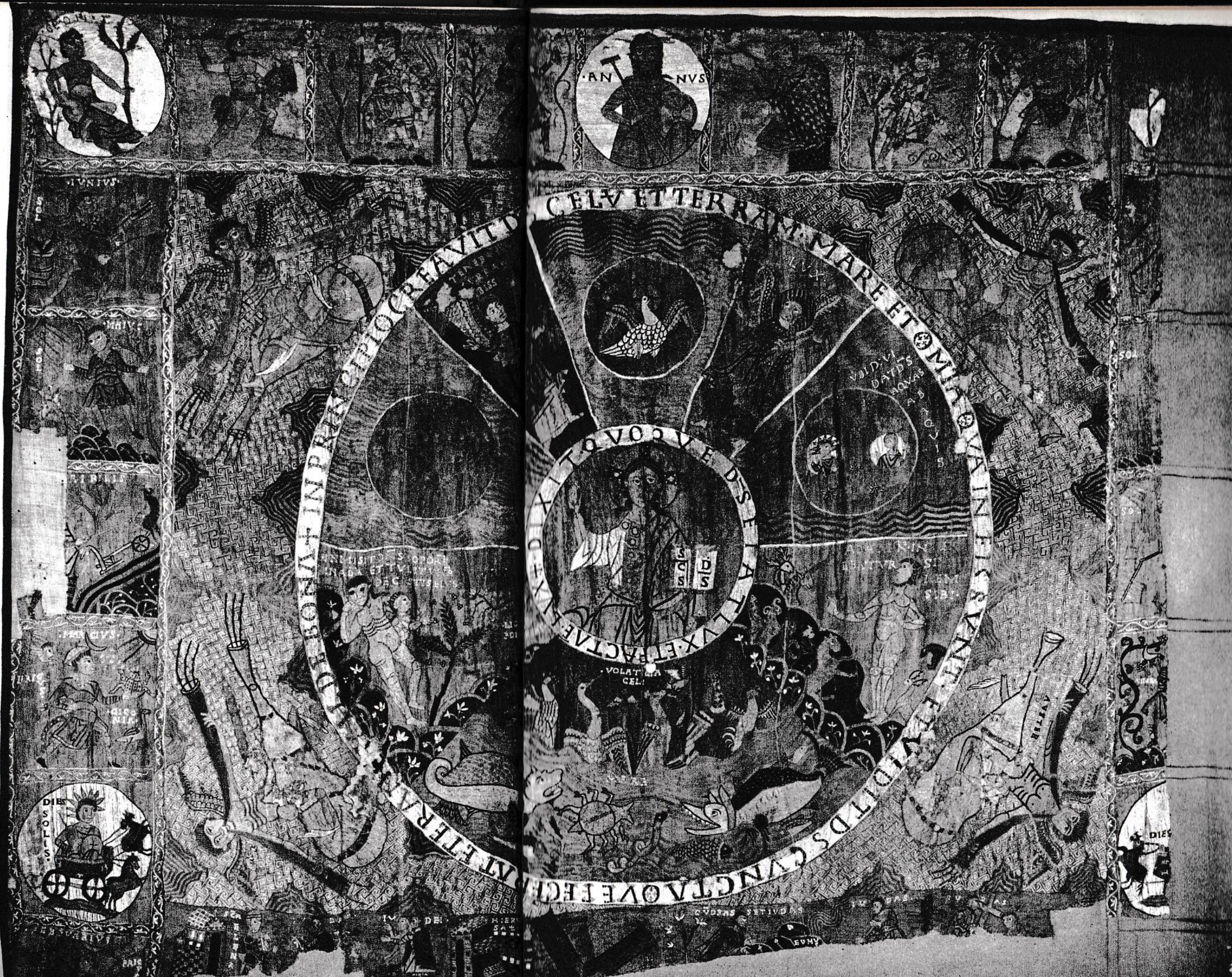
ANGELI TRONUM TENENTES

tuus orat coram te hodie
ut sint oculi tui sup do
mu hanc die ac nocte in
loco que dixisti inuocare
nomen tuu· ut exaudias ora
tione qua puer tuus orat
in hunc locu ut exaudias
pcatione pueri tui & po
puli tui isrl· si orauerit
in loco isto & exaudias in
loco habitationis tuae
ds isrl de caelo· & exau
dias & ppitius sis si pecca
uerit uir inte·

EXPLICIT ORATIO SALOMONIS·





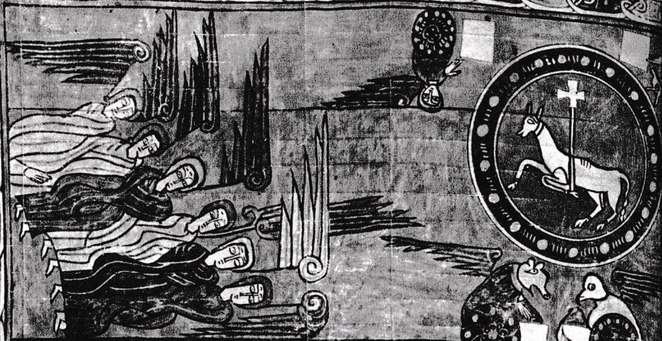

IN PRINCIPIO CREAVIT D CELV ET TERRAM MARE ET OMNIA QVAE IN EIS SVNT ET VIDIT DS CVNCTA QVE FECERAT ET ERANT VALDE BONA
DIXIT QVOQVE DS FIAT LVX ET FACTA E LVX
ANNVS
DIES SOLIS
VOLATILIA CELI

...guine suo. et facit nos regnum ...

...ANGELUS A DNO
...ORUM ACCEPIT

dns

ubi angls a
dno libr accep.








SUBSOLANUS

EURUS

AUSTER

VULTURNUS

AQUILO

SEPTENTRIO

CIRCIUS

FAVONIUS

ARIDA

ITEM DE ADFINITATIB

ITEM DE PATRUIS

ITEM DE ABUNCULIS

ITEM DE MATERTERIS



29

Successivamente il dio Coelus, insieme con gli ultimi resti mitologici della cultura antica, verrà abbandonato: il velo del *coelum*, esso solo, invece, poiché risponde ad un simbolismo universale, attraverserà i secoli per significare sia il firmamento (fig. 33 pag. 87) sia la cupola che ne costituisce il simbolo in architettura (fig. 33 pag. 87), sia la separazione terra-cielo, in rapporto con il velo del santuario (fig. 34 pag. 87; foto 25), sia il mondo celeste: in quest'ultimo caso, il velo è spesso incurvato verso il basso e rialzato da due angeli reggenti il personaggio che vi prende posto come in una navicella (fig. 141 pag. 335; fig. 35 pag. 89). Normalmente sotto questa forma si rappresenta l'anima del defunto portata in cielo dagli angeli (fig. 68 e 69 pag. 158).

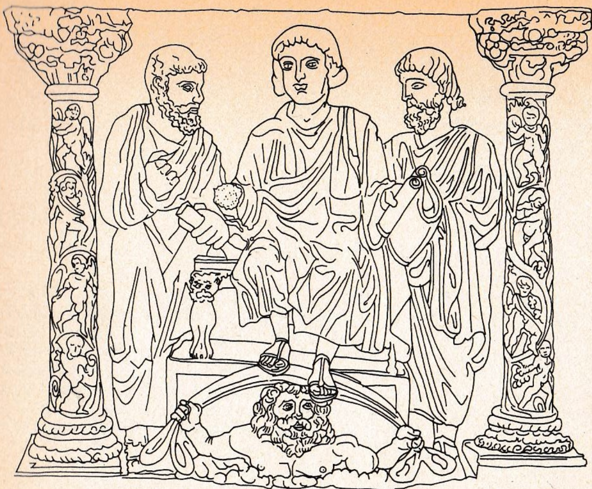
Geografia e cartografia

Gli abitanti della Mesopotamia, come del resto tutti i popoli antichi, si erano a poco a poco resi conto grazie ai loro viaggi che la forma e i confini della terra corrispondevano in maniera molto imperfetta con lo schema simbolico che avevano ideato precedentemente. Ci si potrebbe aspettare che essi rivedessero lo schema primitivo nella misura in cui le esplorazioni fornivano loro gli elementi per una cartografia che chiameremmo scientifica.

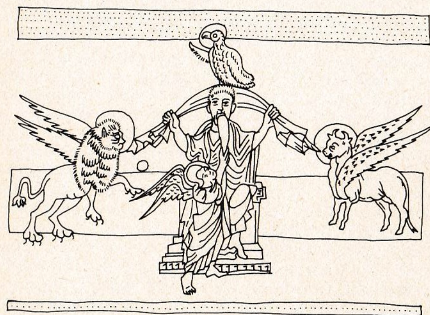
Di certo degli abbozzi di carte vennero elaborate; tuttavia, il primo posto e il più nobile è rimasto alle rappresentazioni simboliche, innanzi tutto perché essendo simboliche corrispondevano ad un grado di realtà superiore, assai più importante e che non compariva nei rilievi topografici. Questa sovrana indifferenza per le proporzioni e disposizioni reali era destinata a gravare sulla cartografia fino al XIV secolo. Un notevole passo verso il rigore si deve al cronista-illustratore Mattheuw Paris, il quale, verso il 1250, disegna una carta della Gran Bretagna d'una esattezza veramente rivoluzionaria per quell'epoca.

Le proporzioni, tuttavia, non restano meno soggette alla tradizionale fantasia: «Se il foglio era piuttosto grande, tutta l'isola dovrebbe essere più lunga», spiega l'autore con noncuranza. In questo modo una carta babilonese, datata al più tardi all'epoca persiana (V - IV secolo a.C.), riproducente un originale che potrebbe risalire al secondo millennio a.C., nonostante una incontestabile conoscenza delle regioni menzionate, acquisita grazie agli innumerevoli viaggi dell'epoca, continua imperturbabile a rappresentare il disco della terra, con al centro Babilonia e circondato dal Fiume Amaro (fig. 36 pag. 91). L'orizzonte, a nord, si arresta alle montagne da cui scaturisce l'Eufrate, a sud al Golfo Persico; le città e le regioni sono di ambiente mesopotamico.

Figure semplici



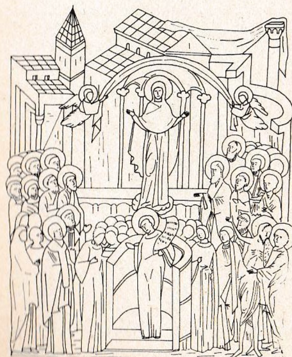
30



31



32



33



34

Figure semplici

«Tale carta corrisponde abbastanza bene all'immagine del mondo abitato attestata da antichi testi dei Sumeri, per esempio l'epopea di Enmerkar. Da esso si deduce che il prototipo doveva essere antico. Al di là del Fiume Amaro figurano sette regioni rappresentate da triangoli: si potrebbe intendere sette isole, poiché il termine impiegato *na-gu-u* è suscettibile d'assumere tale significato, ciò che sembra porci sulla linea delle famose isole leggendarie di cui parla spesso Isaia (XL, 15; XLI, 1. 5; XLII, 4. 10. 12. ecc.) che scrive infatti in ambiente babilonese. Vi sono alcune indicazioni riguardo molte di queste regioni. Per la terza: "Dove l'uccello alato non termina il suo viaggio". Per la quarta: "Luminosità più viva di quella del crepuscolo e delle stelle". Per la quinta: "Dove non si scorge nulla". "Dove il sole non può essere visto". Per la sesta: "Dove abita un toro cornuto (liocorno) che attacca gli stranieri". Per la settima: "Oceano celeste (che contiene) gli animali che il dio Mardouk ha creato". Mancano le indicazioni per la prima e la seconda regione. Unger (seguito da Contenau) a ragione vede nella quinta indicazione un'allusione alla notte polare, di cui i Babilonesi avevano conoscenza indiretta. Le notizie 3 e 6 mostrano in ogni caso che si tratta di luoghi inaccessibili agli uccelli e proibiti agli uomini. La notizia 4 corrispondente al nord-ovest sembra lasciare intendere che l'isola in questione, malgrado la sua posizione nella regione di Ponente, goda di una luminosità eccezionale. È evidente che non bisogna cercare di porre queste isole nella geografia reale: rappresentano dei luoghi mitici o leggendari, estranei al continente abitato dagli uomini» (Grelot 65 e 66).

Ci premeva citare questo brano per suggerire un'idea della geografia simbolica che, sotto una forma o sotto un'altra, tutte le grandi religioni tradizionali utilizzano: essa corrisponde al bisogno innato nell'uomo di scrutare l'invisibile con l'aiuto di espressioni trasposte dal mondo visibile, d'immaginare i suoi itinerari spirituali, a partire da quelli fittizi, ma concepiti come sensibili e terreni. Sarebbe difficile illustrare in modo più eloquente il fatto che "uomo attinge allo spirituale attraverso immagini del mondo materiale circostante; e ancor di più l'altro fatto che per l'uomo religioso ogni viaggio concreto e all'apparenza profano, può essere allo stesso modo e prima di tutto un viaggio mitico, un viaggio liturgico si potrebbe dire, un viaggio che raggiunge il suo profondo significato per il riferimento consapevole verso il Grande ed Unico Viaggio dell'Uomo diretto al Soggiorno Felice. Tale concezione è profondamente radicata nei pellegrinaggi ai grandi santuari e ancor di più ai Luoghi Santi che simboleggiano la patria celeste e nelle processioni e nei giri liturgici attorno all'altare o alla chiesa che rappresentano la Gerusalemme celeste. La Bibbia ci mostra il Popolo eletto come un popolo itinerante, in marcia verso la Terra promessa, verso il nuovo Paradiso.

Il mappamondo babilonese presenta ancora un altro interesse.

Uno studio attento ci rivela la sua sostanziale identità con la carta mitica utilizzata nel Libro di Henoch (scritto ebraico la cui ultima redazione deve collocarsi prima del 50 a.C. salvo i capitoli dal 36 al 71 detti delle Parabole che facilmente potrebbero appartenere all'ambito del cristianesimo primitivo). Vi si rintraccia una divisione settenaria dello spazio e il compasso dalle quattro dimensioni, fondato sulla teoria dei quattro venti utilizzata anche dai Babilonesi (fig. 37 pag. 91). Tutti questi elementi sopravvissero fino all'epoca romana e oltre; noi li incontreremo nelle miniature o nella scultura ed è per questo che occorre familiarizzare con essi.

Per comprenderli correttamente bisogna sapere che a lato del concetto della terra come disco circolare limitato dall'orizzonte, la Bibbia ne riflette un altro—affatto incompatibile



35

Figure semplici

con il primo (cfr. fig. 26 pag. 61)—senza dubbio più antico, ma sempre vivo, proprio delle più antiche civiltà, come abbiamo avuto occasione di dire. Esso dipende da quell'intuizione immediata della terra come caratterizzata dalla quaterna allo stato quasi puro ed interamente dipendente dal cielo. La terra allora diventa una grande superficie quadrata, sospesa per gli angoli come una veste (nota 2, pag. 471); un inno accadico, ad esempio, ci descrive il dio sole che dall'alto del cielo mantiene in equilibrio i quattro angoli della terra. È questo il simbolo che Dio manderà nella visione a san Pietro per fargli comprendere che l'antica creazione soggetta alle impurità della legge è finita e che inizia l'era d'una nuova creazione in cui tutto è puro.

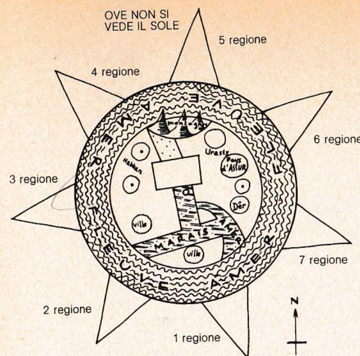
Il racconto si rifà al capitolo 10 degli Atti degli Apostoli: Pietro vede «il cielo aperto da cui discende qualcosa come un grande drappo trattenuto ai quattro angoli e piegato verso il sole; al di sopra di esso si trovano tutti i quadrupedi e i rettili della terra e gli uccelli del cielo» (le tre grandi classi di animali presso gli Ebrei).

Nel capitolo 38 del Libro di Giobbe l'alba scrolla i quattro angoli della terra come un volgare tappeto, per farne cadere i malvagi: l'immagine è grandiosa quanto lo spazio al di fuori di questo tappeto.

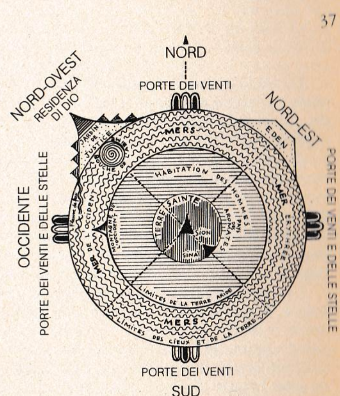
Questo insondabile abisso è uno dei più profondi misteri che i popoli della Bibbia dovettero affrontare. Solo Dio ne aveva conoscenza e padronanza: «Lo sheol è a nudo ai suoi occhi e l'abisso allo scoperto. Egli stende il settentrione sul vuoto, sospende la terra sul nulla» (Giobbe, cap. 26). Occorre considerare il terrore che genera tale connubio con la trascendenza. Tutto il reale si situa all'interno di questa piramide d'influsso divino caduta dal più alto dei cieli che s'estende fino ai confini del quadrato dell'universo che il testo chiama sia «i quattro capi della terra», (Isaia, XI, 12), sia «i quattro angoli della terra» (Ezechiele, VII, 2).

Le porte del cielo e i venti

Ai quattro punti cardinali si collocano le porte: esse consentono il passaggio alle stelle che sorgono o tramontano e al soffio dei venti (fig. 26 pag. 61; fig. 37 pag. 91). Stabiliscono una comunicazione tra il mondo visibile e l'invisibile. I venti, per loro natura, sono «il soffio della bocca di Iahvè», lo spirito che effonde sulla creazione per vivificarla, così come ha soffiato nelle narici del primo uomo per animare l'immagine di argilla che aveva appena modellato. «Parlasti e le cose furono, soffiasti ed ebbero vita», si legge nel Libro di Giuditta (VI, 14). Ai venti spettava dunque un posto di preminenza nell'organizzazione del cosmo. Un passo del Libro di Enoch chiarisce a meraviglia questa idea e ne illumina alcuni tratti iconografici frequenti: in effetti quasi tutte le carte antiche sono ornate sul contorno da maschere che soffiano a pieni polmoni, simboleggianti questi venti; questo ci richiama in fondo una dottrina della creazione che occorre tenere presente. Ecco il testo al capitolo 18. È Enoch che parla in finzione narrando come sia stato iniziato ai misteri della creazione: «Io vidi i serbatoi di tutti i venti e vidi che per essi Dio ha ornato la creazione (espressione che significa l'attività creatrice); e vidi le fondamenta della terra... Vidi ancora la pietra angolare della terra e i quattro venti (cioè quelli che soffiano dai quattro punti cardinali - cfr. fig. 92 pag. 226) che sostengono la terra e il firmamento del cielo. Vidi in che modo i venti dispieghino come un velo l'alto del cielo e come si mantengano tra la terra e il cielo; essi costituiscono le colonne del cielo (cfr. fig. 2 pag. 17; ed anche il versetto 4 del salmo



36



37

104, ripreso al versetto 7 del capitolo 1 dell'Epistola agli Ebrei: Dio "fa dei suoi angeli i venti"), che fanno tramontare il disco del sole e tutte le stelle... Vidi i confini degli angeli, vidi ai confini della terra il firmamento dei cieli in alto». La foto a colori della pagina 83 illustra questa residenza attribuita ai venti dagli antichi, all'interno della loro concezione del cosmo organizzato. La terra (ARIDA) figura nel centro (cfr. fig. 37 pag. 91); appare circondata dall'anello dell'oceano (MARIA). Ai suoi confini si drizzano giganteschi i dodici venti del mondo; quelli dei punti cardinali hanno una piccola doppia tromba. Il nord (SEPTENTRIO) si trova a sinistra, e il sud (AUSTER) a destra, in modo che l'oriente si trovi di fronte e in alto, come nelle più antiche carte del mondo. Questi venti hanno avuto dei nomi tradizionali, per esempio *Subsolanus* per il vento dell'est.

Esempi tratti dal mondo cristiano

Dietro le espressioni simboliche che abbiamo appena considerato e sulle quali avremo modo di tornare si intuisce un'autentica esperienza umana. È proprio questa esperienza che noi—a seguito dell'ultimo esempio—desideriamo approfondire più specificamente nell'ambito dell'iconografia cristiana. Inizieremo con esempi semplicissimi. L'intento che ci proponiamo è di offrire al lettore l'opportunità di sperimentare personalmente a quale punto alcuni simboli, sia pure elementari come la figura circolare o rettangolare, possano introdurre ad un'esperienza spirituale autentica ed elevata. Bisognerebbe riuscire ad appropriarsi di queste immagini esattamente come le facevano proprie, dipingendole, i miniaturisti, chini ore e ore sulle loro pergamene, assenti a tutto il resto del mondo, conquistati da un universo interiore che, fortunatamente, può comunicare con il nostro grazie ai fragili ponti delle immagini che quasi a loro insaputa ci hanno lasciato.

I primi esempi saranno tratti da ciò che è comunemente noto come *Le Apocalissi* del Beatus. A quest'opera ricorreremo spesso essenzialmente per due ragioni: innanzitutto perché le miniature sono più facilmente decifrabili e più leggibili delle sculture, soprattutto quando alcune iscrizioni indicano chiaramente ciò che l'artista ha rappresentato; secondariamente perché le Apocalissi del Beatus hanno conosciuto una larga diffusione e ispirato un certo numero di opere romaniche sia nella struttura generale che nei particolari. Possiamo considerarle dunque, per questa duplice ragione, come chiavi iconografiche.

Si tratta di copie, realizzate in Spagna, a partire dal X secolo fino al XIII, di un manoscritto originale dovuto ad un monaco chiamato Beatus, del monastero di Liebana, con il commento all'Apocalisse di san Giovanni. Ciascuna di queste copie è improntata da una forte originalità, tuttavia appaiono accomunate in maniera stupefacente. La maggior parte di esse riproduce rigorosamente l'impostazione del modello; variano però nello stile alcuni particolari meno importanti del disegno, la presenza, l'assenza o lo stato di conservazione delle iscrizioni. L'insieme costituisce uno dei contributi più interessanti della Spagna alla miniatura medioevale. La tecnica rivela subito di essere il frutto di un'epoca di fede che seppe utilizzare i simboli per esprimere l'inesprimibile, cosa che conferisce a queste immagini un'aura di mistero, accentuata da una tavolozza di incredibile vigore, anch'essa molto particolre con i suoi toni giallo zolfo e rosa salmone, verde e arancio, rosso cupo, viola o lilla...

Il cielo

La foto 21 rappresenta il cielo. La composizione è interamente circolare; vale la pena di confrontarla con la foto a colori di pag. 66. Nel centro una sorta di ruota dentata a metà della quale troneggia Dio. Attorno a lui, quasi affacciati ad una balaustra, eletti ed angeli guardano ad occhi spalancati: sporgono solo le teste rotonde, sapientemente disposte su due piani; ciò che produce una sensazione di rotazione sottolineata ulteriormente dalla disposizione delle ali fluttuanti al vento come bandiere. Osservando con più attenzione, si nota che l'artista ha ulteriormente rinforzato l'impressione di movimento mutando due volte il senso delle ali, evitando così la monotonia geometrica tanto aborrita dal Medioevo. Egli viene in tal modo a suggerire contemporaneamente una rotazione nei due sensi. Segue, poi, una zona chiara, vuota che conferisce profondità al disco centrale sul quale spicca Dio come nell'occhio centrale delle cupole delle chiese. Sull'esterno un magistrale anello di angeli in piedi. Tutti indicano con il dito qualcosa che non si vede, ma che si intuisce essere il punto d'attrazione dell'insieme, evidentemente Dio. Impossibile incrociare uno di questi sguardi che sono assorbiti altrove, presi dalla loro stessa contemplazione: essi godono perfettamente il loro privilegio di vedenti cioè di coloro che desiderano vedere ciò che vedono. Stupisce il fatto che essi non guardano in direzione di Dio, perché la loro contemplazione si risolve tutta interiormente. Questo piano esterno è più calmo, concentra l'attenzione, ravviva la curiosità facendo cercare ciò che contemplano questi angeli, prima di scoprirlo, immobile e trascendente, nel polo del cerchio celeste.

Ai quattro angoli della composizione, quattro aspetti della Bestia dell'Apocalisse, rabbiosa ma impotente a turbare la pace di lassù, e i quattro venti dei punti cardinali terrestri.

Il secondo esempio ci consente un passo più avanti. La miniatura precedente ci mostrava il cielo in se stesso, in tutta la sua indifferenziata rotondità. Nella foto 22, al contrario, abbiamo una bellissima immagine del cielo nei suoi rapporti con il cosmo.

Siamo di fronte alla famosa visione di san Giovanni, eternata nella sua Apocalisse, della quale avremo molto da parlare.

L'Agnello di Dio occupa il disco centrale. Il bordo esterno è disseminato di stelle. La corona circolare qui è ritmata dalla quaterna delle figure alate disposte in croce; una iscrizione circolare tra le loro teste li identifica: QUATTUOR ANIMALIA, i quattro Viventi della visione del capitolo 4. Il numero basterebbe ad indicare che la visione celeste va interpretata nei suoi rapporti con la terra, più precisamente con l'universo creato. Tra i bracci della croce formata dai quattro Viventi, otto personaggi reggono gli uni degli strumenti musicali, gli altri dei curiosi recipienti da cui escono delle strane bolle; altri quattro sono in posizione prona sotto i Viventi. Sono i ventiquattro Vegliardi aventi ciascuno un'arpa e delle coppe d'oro piene di profumi, le preghiere dei santi... Ogni volta che i Viventi glorificano con il bene e azioni di grazia Colui che siede sul trono e che vive nei secoli dei secoli, lanciano la loro corona davanti al trono (le corone simboleggiano il governo del mondo di cui Dio li ha investiti e per cui essi devono rendergli omaggio) dicendo: «Tu sei degno, o nostro Signore e nostro Dio, di ricevere la gloria, l'onore e la potenza perché sei tu che creasti l'universo». (cap. V, versetto 8 e cap. IV, versetti 9-11). Questo è quanto indica l'iscrizio-

ne che si legge in alto: ISTI PROSTERNUNT SE ANTE AGNUM, questi si prosternano davanti all'Agnello. In basso, sotto il cerchio stellato, due angeli: ANGELI TRONUM TENENTES, gli angeli che reggono il trono. All'estremità superiore, in corrispondenza degli angeli, un cherubino (CERUBIN) ed un serafino (SERAFIN). Tra i due, la parola che sintetizza tutta la visione: TRONUM, il trono di Dio che costituisce il cielo. Se si trasponesse volumetricamente questa rappresentazione bidimensionale, si otterrebbe la classica «costruzione del cielo» degli antichi: quattro angeli cariatidi (con lo stesso ruolo dei venti), reggono la volta stellata del firmamento; la cupola, divisa in quattro, è abitata da personaggi che costituiscono la corte del re del cielo; nella chiave di volta troneggia Dio. La versione parallela di questa miniatura nel Beatus di Madrid non reca iscrizioni e il trono di Dio vi appare al di sopra e al di fuori del cerchio celeste (là dove noi leggiamo la parola TRONUM); è un modo originale di suggerire l'elemento che, in prospettiva, sarà quello di un lanternone collocato su una cupola con la quale comunica attraverso un occhio centrale: il grande cerchio in cui si vede l'Agnello nella miniatura; così l'Agnello e il Cristo dall'alto coincidono trovandosi sul medesimo asse.

La Gerusalemme della fine dei tempi

La riproduzione della foto 23 proviene anch'essa dall'Apocalisse del Beatus. È sufficiente un colpo d'occhio per accorgersi che la composizione questa volta è fondata sul quadrato. Essa illustra una delle più belle pagine del Libro sacro, quella in cui l'apostolo dipinge la Gerusalemme della fine dei tempi. La città simbolica quadrata nella quale si trova raccolta tutta la Nuova Creazione si distingue dal cielo circolare come il mondo terreno si distingue dall'aldilà; o, per meglio dire, essa è considerata nel suo rapporto necessario con il cielo, come del resto abbiamo visto che il quadrato resta necessariamente in rapporto con il cerchio che lo genera. Ecco il testo di san Giovanni al capitolo 21: L'angelo «mi mostrò la città santa, Gerusalemme, che scendeva dal cielo, ov'era presso Dio, splendente della gloria di Dio... Essa è cinta da una alta e grande muraglia, con dodici porte; a queste porte sono dodici angeli, e alcuni nomi scritti, quelli delle dodici tribù dei figli d'Israele. Ci sono tre porte a nord, tre porte a est, tre porte a sud e tre porte a ovest. La muraglia della città ha dodici pietre fondamentali sulle quali sono dodici nomi, quelli dei dodici apostoli dell'Agnello. E colui che mi parlava teneva un'asticciola graduata, in oro, per misurare la città, le sue porte e le sue mura. La città è quadrangolare; la sua lunghezza è uguale alla larghezza. Egli misurò la città con il suo strumento: dodicimila stadi; la lunghezza, la larghezza e l'altezza sono uguali».

Questo testo è essenziale per la comprensione del simbolismo delle chiese e di innumerevoli opere d'arte religiose.

Nella nostra miniatura, questi elementi si rintracciano facilmente. Nel centro, uno spazio quadrato, col fondo a scacchiera di piccoli quadrati. Dal fondo si distaccano a destra san Giovanni con in mano il suo Libro, al centro l'Agnello di Dio, a sinistra l'angelo misuratore con la sua asta d'oro. All'interno si aprono le dodici porte, tre per lato, con un apostolo su ciascuna, identificabile dall'iscrizione posta sopra la testa. Al di sopra dei dodici apostoli, dodici biglie variamente colorate. Le iscrizioni che le accompagnano recano il nome di dodici pietre preziose che ci rimandano al seguito del testo di san Giovanni: «Le pietre delle sue mura sono ornate da pietre di ogni tipo: la prima è di diaspro, la seconda di zaffiro, la

terza di calcedonio, la quarta di smeraldo, la quinta di sardonico, la sesta di cormalina, la settima di crisolite, l'ottava di berillo, la nona di topazio, la decima di crisofazio, l'undicesima di giacinto, la dodicesima di ametista».

Il fatto che queste pietre appaiano del tutto inattese nell'arco superiore della porta non deve stupire: ciò che importa è il simbolismo della pietra preziosa unito a quello della terra.

La pietra preziosa evoca una reale trasformazione della materia che, da minerale ed opaca come era, diventa trasparente, o per meglio dire diventa luce; tale metamorfosi dall'elemento più grezzo e più materiale (la terra, le rocce) in luce, cioè nella quintessenza dell'elemento più leggero, più spirituale (il fuoco), simboleggia il passaggio dalla creazione dei primordi a quella nuova, quella appunto della Gerusalemme celeste.

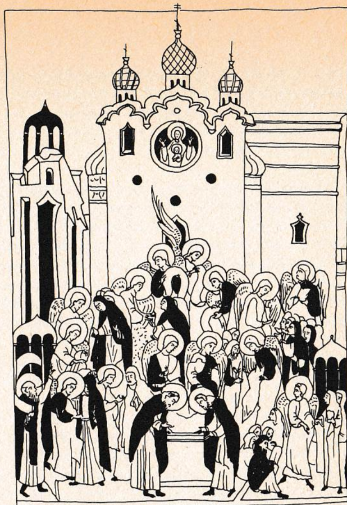
Ciascuna di queste porte non è altro che un quadrato sormontato da un cerchio. In questo riconosciamo l'elemento più caratteristico della chiesa romanica. Senza spingerci a trarre tutte le conclusioni possibili, ne approfittiamo per insistere su un punto spesso considerato erroneamente. Ci si è spesso domandati se l'artista abbia veramente voluto mettere nella sua opera il simbolismo che altri credono di individuare. In realtà, fintanto che si tratta di simboli fondamentali, la questione è mal posta; come tali, infatti, essi s'impongono ad ogni uomo, per il fatto che è un uomo come gli altri, con la stessa struttura psichica ed immaginativa. Il cerchio e il quadrato sono sicuramente simboli fondamentali; a noi non resta che constatare la loro interazione.

È un fatto; la nostra miniatura della Gerusalemme celeste appare trasfigurata dalle aureole degli archi e delle loro porte e l'impressione è acuita dalle biglie rotonde che il miniaturista ha collocato negli archi, certamente senza pensarci, per pura intuizione d'artista. Con questo spirito, che non si dirà mai abbastanza quanto si scosti da una fredda analisi di tipo intellettuale, si coglierà, per esempio, ciò che l'aggiunta calcolata di un semplice oculus conferisce talvolta ad un contesto architettonico.

L'architettura cistercense, estremamente spoglia tesa ad accentuare la linea simbolica—talvolta fino ad un'astrazione un po' eccessiva—ci consente di coglierla con particolare intensità. Qualunque sia la ricerca puramente decorativa o la funzione utilitaristica d'illuminamento dei begli oculi che adornano, per esempio, le arcate superiori del lavabo di Fontfroide, del suo chiostro o di quello di Thoronet, si deve riconoscere che essi concorrono in maniera determinante a creare l'ambiente sacro. Nel chiostro di Fontfroide la dimensione stessa degli *oculi* impone una spiritualità poco comune; e lo stesso bisognerebbe dire di quegli oculi di diverse dimensioni che gli architetti dell'epoca amavano collocare in fondo e sulla sommità delle absidi, nel frontone delle facciate e che contribuivano a dare un senso ai loro edifici: in fondo, non facevano altro che seguire una tendenza diffusa in quasi tutta l'architettura sacra tradizionale. L'epoca romanica ha utilizzato il procedimento con un senso molto sicuro delle proporzioni da rispettare e ci ha lasciato dei discreti capolavori, quali il coro della chiesa di San Quirce, in Spagna. Il gotico con i suoi immensi rosoni segna già una decadenza: il vano svuota il muro, la decorazione sovrasta il sostegno, la luce fisica acquista valore di per sé.

Se ci si attiene all'ordine puramente simbolico, è significativo che il simbolo del cerchio, considerato come una finestra aperta sull'aldilà, sia stato utilizzato tanto nell'architettura che nell'iconografia. La mandorla di gloria è una variante di quel cerchio. Ci si può fare un'idea di queste concezioni confrontando le figure 38, 39, 45 (alle pag. 96 e 102) e le





39

foto 21, 22, 24 (in basso, Abele assiste dall'aldilà all'incontro di Dio con Caino suo assassino), ecc...

Una gustosa miniatura della Bibbia di San Pedro de Roda, conservata a Parigi nella Biblioteca Nazionale, ci servirà come prima sintesi (foto 24). Rappresenta in alto la creazione, il peccato originale, e le sue prime conseguenze. Da sinistra a destra nei tre registri inferiori si distinguono: Dio che modella Adamo con l'argilla; la creazione di Eva, mentre Iahvè tiene nella mano la costola di Adamo che riposa su un letto, nell'atteggiamento delle Vergini della Natività; il peccato originale: UBI LOCUTUS EST SERPENS AD MULIEREM, il serpente mentre parla con Eva, tenendo il pomo nella gola; sotto, i nostri progenitori cacciati dal Paradiso; essi qui appaiono vestiti; sotto ancora, le offerte di Caino il contadino e di Abele il pastore; l'assassinio di quest'ultimo a colpi di scure; la sua sopravvivenza nell'altro mondo; infine l'episodio di Lamech (Genesi, cap IV). In alto, un vasto cerchio; vi si legge: CAE (a sinistra) - LUM (a destra), è il cielo.

Attraverso il cerchio e dietro ad esso, la banda orizzontale e montagnosa della terra (TER-RA): «il cielo e la terra», binomio esprimente totalità con il quale il primo versetto del Genesi evoca tutto il mondo creato. Tale immagine è particolarmente importante perché illustra chiaramente il valore simbolico della quaterna. La divisione del cerchio in due, poi in quattro, è la prima divisione che s'impone allo spirito umano. Spontaneamente, e certo

senza riflettervi, l'artista ha ricostruito sotto i nostri occhi l'evoluzione della decorazione degli specchi cinesi (fig. 23-24, pag. 58). Egli è partito dal punto centrale, è passato al piccolo cerchio che lo circonda, quindi alla croce che genera il quadrato ed infine alle quattro zone in cui si ripartisce l'intera superficie. In queste zone si scorgono delle piccole croci e delle ondulazioni: indubbiamente le stelle e le nubi ma più ancora la quaterna in sé, che costituisce il segno della creazione in contrasto al celeste trascendente. La medesima necessità ha ricondotto ad una quaterna i motivi che inquadrano il cielo. La loro apparizione è il risultato delle prime due operazioni con le quali è iniziata la Genesi: separazione della luce dalle tenebre, e poi della terra dalle acque. In alto a sinistra, la falce di luna (LUNA) abbinata ad una donna (NOX), e a destra, il disco solare·(S-OL) abbinato ad un uomo, il giorno (DIES). In basso a sinistra, i percorsi delle correnti d'acqua (ABISSUS, l'abisso marino personificato da una maschera) con dei pesci, e a destra gli antri della terra.

Sul retro di questa stessa pagina, troviamo l'inizio del testo della Genesi (lo scritto IN PRINCIPIO del primo versetto appare sul retto accanto alla luna, in trasparenza). Vi si vede nel centro il Creatore troneggiante su due cerchi al di sopra dei quali stava scritta la parola CAELUM in un punto oggi degradato e, in basso, sotto delle foglie che disegnano quattro arcate, gli animali creati sormontati dalla scritta: ET TERRAM (e la terra), la fine del versetto: «In principio Dio creò il cielo e la terra». Queste miniature sono proprie di una mentalità desiderosa di simili corrispondenze, intrisa di tali immagini, quale fu proprio quella degli artisti romanici.

Il più piccolo quadrato e la più modesta quaterna servivano loro intuitivamente a evocare i misteri naturali o teologici. Bisogna abituarsi a guardare le loro opere con i loro occhi.

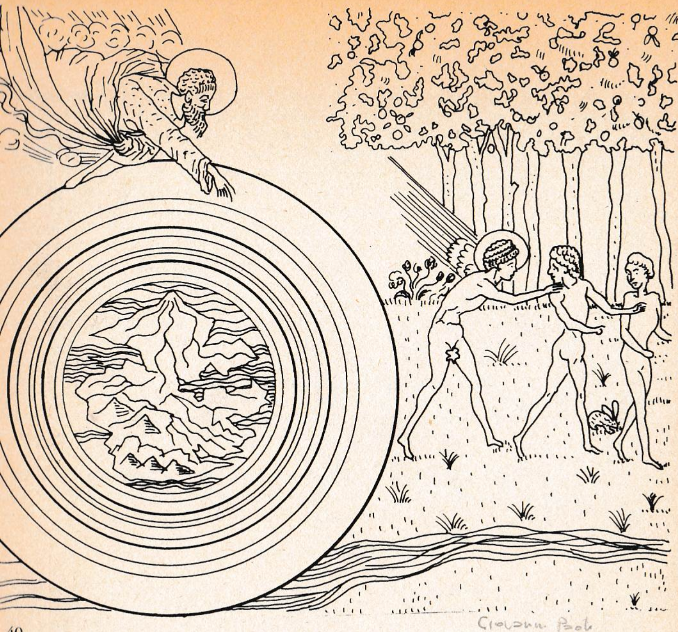
Il Paradiso terrestre

La Gerusalemme celeste è quadrata, è la terra rinnovata e trasportata nel cielo. Il Paradiso terrestre, al contrario, è il giardino in cui Dio conversa liberamente con Adamo ed Eva, nella luminosa chiarezza delle origini, prima che il peccato scavasse un abisso tra l'uomo e il suo creatore: è il cielo sulla terra. O ancora, secondo il IV libro di Esdra (III, 6), è il giardino meraviglioso che esisteva nel cielo prima della stessa creazione del mondo. Esso, dunque, è rotondo, ed è proprio così che lo rappresenta la tradizione più diffusa.

Citiamo soltanto qualche esempio tardo (sec. XV-XVI) ma tipico.

Il paradiso terrestre di Giovanni di Paolo (1403-1482) (fig. 40 pag. 98) è rappresentato con la carta in rilievo di un continente dalle forme vaghe, con un'alta montagna dalla quale scendono quattro fiumi, il tutto circondato dal mare. L'insieme occupa il fondo di un disco dai bordi coperti di numerosi cerchi concentrici, blu, rossi, viola, bianchi, dall'aspetto smagliante. La parte più esterna è ornata di costellazioni che si staccano da un fondo profondo e blu notte. L'espressione è puramente simbolica. La varietà dei colori suggerisce l'impressione di una ruota luminosa che gira velocemente nell'oscurità. Gli altri elementi sono realistici: Dio, l'angelo che scaccia la coppia peccatrice, Adamo ed Eva, la decorazione degli alberi.

Con le *Ricchissime ore del duca di Berry*, conservate al Museo Condé a Chantilly, ci troviamo in un ambito ben noto (fig. 41 pag. 99). Tutti hanno visto quella immagine di un giardino circondato da mura circolari, in cui sono rappresentate le scene del peccato origi-

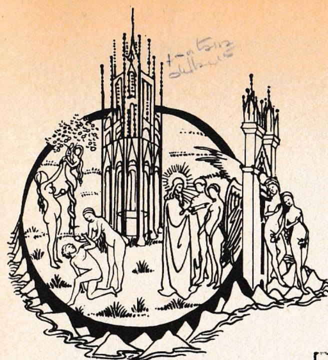


40

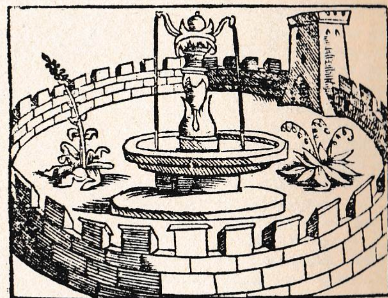
nale e della cacciata. Procediamo nell'analisi: nel centro si erge una fontana gotica, la sorgente della vita; attorno, ancora il mare.

Il Paradiso terrestre di Frate Mauro è ancora più completo (fig. 42, pag. 99); servirà come fase transitoria. C'è un recinto circolare costituito da un alto bastione interrotto da quattro porte; nel centro, l'albero della tentazione. Un fiume esce dal Paradiso, scorre lungo le mura e va ad irrigare la terra. Certamente le mura stanno a ricordare quei giardini ben chiusi caratteristici del medioevo, descritti nel *Roman de la Rose*; ma l'interesse sta altrove, in quella forma circolare propria della rappresentazioni del Paradiso terrestre considerato nel suo insieme, come un tutto compiuto.

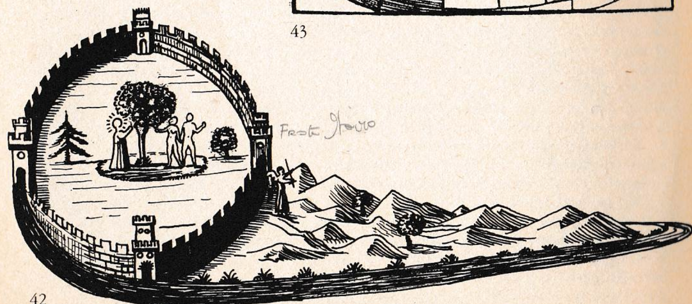
Il Paradiso terrestre della figura 43 (pag. 99) è circolare: il centro è occupato dalla Fontana della vita come nella figura 41, e dai due alberi del Paradiso come nella figura 42.



41



43



42

Al cerchio originale del paradiso terrestre corrisponde il quadrato terminale della Gerusalemme celeste; tutta la storia umana sottintende il loro rapporto. Tale è l'espressione del fenomeno più generale attraverso il quale si passa dal non-manifestato al manifestato, o ancora, dalla prima fase della creazione all'ultima, dal Genesi all'Apocalisse, cioè al mondo finalmente compiuto per il realizzarsi del disegno di Dio su di lui e in lui.

Questa dialettica di manifestazione traspariva in moltissime opere che rappresentano il Creatore seduto su un cerchio (o due)—o inquadrato da una decorazione circolare—, mentre tiene in mano un quadrato oppure mentre tiene i piedi su di un basamento quadrato.

I sovrani, nelle civiltà più disparate e nell'arte bizantina in particolare—come il Cristo e Sua madre nell'iconografia cristiana—, vengono spesso raffigurati con i piedi appoggiati su questo basamento quadrato; ciò non significa che non possa avere altri significati all'infuori di quello di sgabello o di predella miniata, anche se, di fatto, molti artisti l'hanno collocato in quel modo solo per conformarsi a dei canoni recepiti e pedissequamente osservati, conferendogli le forme più inaspettate secondo che ricercassero l'effetto puramente decorativo o il disegno di un semplice mobile. Al contrario. Questa generalizzazione è di per sé rivelatrice di un simbolismo universale che affiora un po' dappertutto. Pensiamo alle aureole quadrate che gli artisti bizantini pongono dietro la testa dei personaggi che sono ancora vivi (fig. 44 pag. 100), riservando quella rotonda a coloro che, morti per il mondo, vivono nel cielo. Questi zoccoli erano in origine un rialzo quadrato che simboleggiava la terra, sul quale prendeva posto il sovrano e che era sormontato da un piccolo duomo simboleggiante il cielo.

In questo simbolismo del quadrato-sgabello, l'arte cristiana si è compiaciuta di percepire un'eco suggestiva del testo evangelico: «non giurate! né sul cielo, né sulla terra perché essa è lo sgabello dei suoi piedi». (Mt. V).

Quando Isaia faceva dire a Iahvè: «Il cielo è il mio trono e la terra lo sgabello dei miei piedi», sicuramente voleva esprimere la sua trascendente sovranità sul mondo uscito dalle sue stesse mani. Inoltre aggiunge: «Quale casa potreste mai costruirmi?» (Isaia, LXVI, 1-2). Ma Ezechiele ha osato concepire un tempio edificato da creature nel quale Dio ritornerà ad abitare con gli uomini; egli ha descritto questo ritorno di Iahvé che giunge a prenderne possesso, che vi entra rivolgendosi ai profeti con queste parole: «Questo è il luogo del mio trono, il luogo in cui io appoggio la pianta dei miei piedi. Vi abiterò in mezzo ai fanciulli d'Israele» (Ezechiele XLIII, 7). Da allora il tempio è il luogo in cui si congiungono il trono celeste e lo sgabello terrestre sul quale si sono posati i piedi divini, dove il cielo raggiunge la terra per non costituire altro che un solo tempio, in cui Dio, che da sempre abita nel cielo, diventa colui che dimora anche sulla terra, fra gli uomini. Tutto ciò simboleggia perfettamente la totalità cerchio-quadrato e più ancora il passaggio dal cerchio al quadrato; sarà anche un simbolo dell'Incarnazione, che fa succedere la realtà alla immagine.

Un esempio tratto dall'*Evangeliario di Saint-Omer* (fig. 45 pag. 102), conservato alla Biblioteca Nazionale di Parigi, ci mostrerà quanto detto meglio di ogni spiegazione; l'evangeliario è datato dell'XI secolo ma copia probabilmente un manoscritto più antico, oggi a Boulogne. In una mandorla di gloria, il Cristo si distacca su uno splendido disco in ombra: egli appare in tutta la sua trascendenza divina. Sotto i suoi piedi il disco divino, ma in esso è venuto ad inscriversi il quadrato della manifestazione.

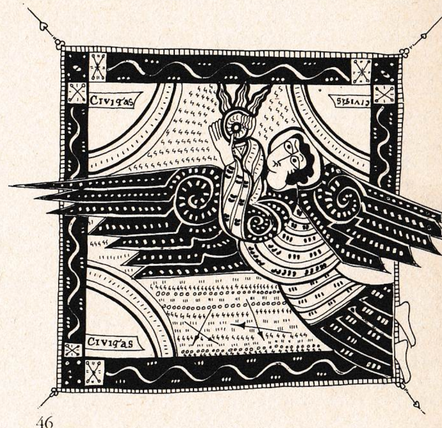


44



45

Gli angoli retti appaiono segnati al fine di sottolineare che sono proprio quelli di un quadrato, secondo un principio che si potrebbe rinvenire per esempio, nella figura 46 (pag. 103), che rappresenta un angelo che vola sopra la Città santa, il cui piano, per natura, è un quadrato perfetto (le iscrizioni d'angolo sono identiche e leggibili: CIVITAS, la città). Questo è il secondo aspetto del mistero: «il Verbo si è fatto carne ed abitò fra noi. E noi abbiamo visto la sua gloria».



46

Il libro quadrato

Per quanto riguarda il quadrato tenuto in mano, esso è innanzi tutto, nella simbologia cristiana, il libro delle Scritture e in particolare il Vangelo. Ma si penetra il suo senso iconografico solo quando lo si considera il libro della Rivelazione. Senza tale Rivelazione, il mondo resta sigillato, indecifrabile, incompletamente manifestato e l'uomo vi si aggira disperatamente, coinvolto nei cicli senza fine; tale è il dramma delle religioni quali l'induismo e il buddismo e di tutte le religioni semplicemente naturali.

Nel contesto biblico, Dio viene spesso rappresentato sotto forma dell'Agnello di cui parla il capitolo V dell'Apocalisse. «Allora io vidi nella mano destra di Colui che siede sul trono (Dio) un libro arrotolato... e vidi un angelo potente proclamare a gran voce: "Chi è degno di aprire il libro e di infrangere i sigilli?" ma nessuno, né in cielo, né sulla terra, né sotto terra era capace di aprire il libro e di leggerlo. (...) Allora io vidi (...) un Agnello come sgozzato (...) e l'Agnello venne e prese il libro dalla mano destra di Colui che siede sul

trono» (foto 171). L'Agnello di Dio, che simboleggia il Cristo, viene, attraverso la sua Incarnazione e il suo sacrificio redentore, a dare un senso alla storia. Egli ne diviene insieme il principio, il centro e il termine, l'alfa e l'omega, e manifesta il piano divino fino ad allora contenuto in linguaggio cifrato nelle Scritture. Egli rappresenta nella sua persona la manifestazione del Dio invisibile nella sua opera creatrice e salvifica, colui che fa passare il libro dalla forma arrotolata, a spirale, alla forma quadrata, svolta ed estesa. La corte celeste gli canta: «Tu sei degno di prendere il libro e di aprirne i sigilli». Questa prerogativa è propria del Verbo Incarnato, contemporaneamente Dio e creatura.

Si comprende perché non sia mai, per così dire, Dio stesso, Iahvè, ad essere rappresentato nelle opere d'arte che illustrano la creazione. San Giovanni lo afferma: «Dio, nessuno l'ha mai visto» (1Gv. IV, 12). Ma si è manifestato nella sua parola, il suo Verbo, di cui tutta la creazione non è che un'espressione.

> Tutto è stato creato da lui
> e senza di lui nulla è stato creato.
> Di ogni essere egli era la vita.
> (Prologo del Vangelo secondo san Giovanni)

È importante soppesare il carattere di assolutezza di questi termini. Essi spiegano l'autentica passione degli artisti cristiani per rappresentare il Verbo o i suoi simboli, in cui tutto, assolutamente tutto, è manifestato. «Ciò che era dall'inizio, ciò che abbiamo udito, che abbiamo visto con i nostri occhi, ciò che abbiamo contemplato, ciò che abbiamo toccato con le nostre mani del Verbo della vita—poiché la vita si è manifestata, noi l'abbiamo vista e ne rendiamo testimonianza (...)—ve lo annunciamo». (1Gv. I,13).

Innumerevoli gli esempi. Senza parlare della volta della navata di Saint-Savin, esempio tipico, prendiamo il caso del famoso arazzo della creazione della cattedrale di Girona (foto 27). Al centro dell'occhio del cerchio primordiale troneggia il Verbo creatore; dietro la testa, il nimbo cruciforme identifica il Cristo, la mano destra levata per insegnare la Rivelazione, la mano sinistra posata sul quadrato del Libro sacro; vi si leggono verticalmente due parole abbreviate: SCS DS, per Sanctus Deus, Dio Santo.

Ogni creatura, in quanto creata dal Verbo e vivente in Lui, è manifestazione dell'opera divina e può partecipare alla Rivelazione fatta dal Cristo. Anche il quadrato-libro è un emblema estremamente diffuso; in senso largo, simboleggia la Rivelazione che si presenta come un Libro venuto dal cielo e consegnato agli uomini perché sveli loro i segreti del mondo e i disegni di Dio su di esso. Il libro appare sovente fra le mani degli angeli, dei quattro Viventi dell'Apocalisse (foto 22, 30, ecc.), degli uomini, degli animali e, in linea generale, ogni volta che si debba indicare un tramite tra il cielo e gli uomini. La splendida miniatura dell'Apocalisse del Beatus di Girona (foto 26) rappresenta il mondo della creazione spirituale, cioè degli eletti che partecipano della beatitudine celeste. Attorno al Pantocratore centrale, in seguito ad una prima zona occupata dalle stelle e dalla luce, STELLE ET LUMEN, compaiono due zone occupate da angeli. Nella prima, essi sono rappresentati da leoni alati, LEGIONES ANGELORUM, (bis), diremo in seguito perché; nella seconda, sotto le sembianze umane tradizionali. In entrambi i casi, sono accompagnati dal simbolo del libro quadrato, che compare sia dietro la loro testa (da non confondersi con l'aureola quadrata dell'iconografia bizantina, di cui si è già detto), sia fra le zampe o le mani. Questo

è molto più interessante per quanto riguarda gli angeli in sembianza umana perché hanno un'altra funzione che potrebbe già bastare, quella di portatori di incenso; l'iscrizione reca allora VOLUMINA PORTANTES ET AROMATA HODORANTES: (angeli) recanti il libro e spargenti profumi. Da sottolineare che gli angeli leonini della zona più centrale compaiono nelle differenti attitudini che l'iconografia tradizionale ha via via utilizzato per rappresentare il leone di san Marco, che è il tipo dell'ultima Rivelazione, quella del Vangelo.

A volte il leone presenta il libro tra le due zampe anteriori, a volte vi appoggia sopra la zampa destra in segno di possesso, a volte ancora appare in piedi come un uomo dalla testa animale con il libro appoggiato al petto; quest'ultima posizione è stata particolarmente sfruttata dai miniatori dei manoscritti irlandesi.

L'essenziale del processo di trasmissione della Rivelazione può essere riassunto in qualche immagine. Tutto inizia dal cielo dove Dio, in cui va visto il Cristo rivelatore, affida ad un messaggero celeste, un angelo di preferenza, il libro quadrato dei misteri del progetto divino (foto 28). Poi sulla terra gli angeli appaiono agli uomini per presentare loro, in nome di Dio, il libro misterioso giunto dal cielo (registro inferiore della stessa foto). Infine il libro si trova tra le mani degli Evangelisti, degli Apostoli o dei Profeti, che sono uomini come noi; gli Evangelisti sono spesso riconoscibili dai loro simboli del tetramorfo. Il libro rimane così alla portata di tutti coloro che vogliono leggere il suo messaggio ed aprire il cuore alla sua luce salvifica. Durante le tappe del passaggio, la dottrina non ha perduto nulla della sua trascendenza. Nella foto 29 il toro di san Luca occupa con il libro la zona celeste e trascendente, quella dell'arco; mentre nella zona inferiore e terrena la Rivelazione è presentata agli uomini da due angeli.

Il contenuto del Vangelo, per natura, oltrepassa infinitamente le capacità naturali dello spirito umano abbandonato solamente alle sue risorse. Affinché il messaggio divino sia correttamente interpretato, richiede il ruolo illuminante dei puri spiriti inviati da Dio per assistere gli uomini. Osservare sulla foto in questione che il Libro tende sempre di più ad essere riampiazzato dal simbolo del quadrato, addirittura in alcune miniature contemporanee diventa un semplice quadrato vuoto all'interno; qui la presa delle mani è già caratteristica dello scorrimento.

Ricordiamo un'ultima miniatura, molto eloquente, quella dell'Apocalisse del Beatus de la Seu d'Urgell (fig. 48 pag. 111). Si tratta dell'apertura da parte dell'Agnello divino del sesto sigillo (l'apertura dei sigilli che mantenevano la pergamena chiusa simboleggia che è giunto il momento di rivelare i misteri che vi sono scritti), che annunciava l'ultima serie di punizioni: «E la mia visione proseguì. Appena Egli aprì il sesto sigillo, avvenne un violento terremoto e il sole si fece nero come una stoffa di crine, e la luna intera si fece come sangue e gli astri si abbatterono sulla terra...». (Apocalisse, VI, 12-13).

L'artista ha rappresentato questa manifestazione del castigo contenuto nel progetto divino con un cerchio perfetto nel quale appare il Cristo con un magnifico quadrato in mano (la figura 48 riproduce solo la parte superiore della miniatura). Tale è il Cristo, per natura, Verbo divino e rivelatore, tale apparirà sulle nubi, nell'ultima manifestazione (foto a colori pag. 182). È tutto ed è sufficiente; il resto, secondario ed aneddotico, si limita ad illustrare i particolari della visione propriamente detta. Questa semplificazione conferisce ai simboli tutta la loro suprema potenza evocativa.

Le pagine precedenti intendevano familiarizzarci con alcuni simboli fondamentali, in

articolare il cerchio e il quadrato; occorre ora ravvisarli sotto un nuovo aspetto, più dinaico, più complesso.

In ogni tradizione e presso ogni popolo, essi prima o poi sono serviti ad esprimere insondabile mistero delle cose generate dall'unità principale e ad essa nuovamente tenenti. In tal modo, quasi a nostra insaputa, siamo stati condotti da una parte al Paradiso errestre, dall'altra alla Gerusalemme celeste.

Ciò non era affatto un caso ma una necessità. Il bisogno di riferirsi ai due termini stremi del divenire umano è talmente fondamentale nell'arte sacra che occorre soffermarvisi un po'.

Archetipi rivelati

Il primo problema che si pone all'architetto di un tempio è quello della pianta che sceglierà per il luogo sacro. Essa, in certo modo, deve riflettere il mondo divino, Dio. In sé erò Dio è inesprimibile, senza forma né viso; nessuno l'ha mai visto. Al contrario la sua ellezza, la sua Verità, la sua Essenza si sono rese percettibili attraverso le realtà che ha reato affinché ci parlassero di Lui... Lo scopo di ogni arte sacra è quello di organizzare, per resentarli agli uomini, i simboli divini contenuti nella natura e ciò in ogni campo della anifestazione: cosmica, geometrica, aritmetica, psicologica, poetica... Tali simboli conoono la pienezza del loro significato solo nella Rivelazione del Verbo incarnato che ha etto: «Chi vede me, vede il Padre». L'arte sacra imita sempre, in qualche modo, il Cristo, era chiave simbolica del nostro mondo, immagine visibile di Dio invisibile; non esiste armeno soggettiva, né più oggettiva, più dipendente dalla Bellezza Ideale alla quale bisoa essere fedeli fino alla totale dimenticanza di se stessi.

Si comprende senza fatica la difficoltà dell'impresa.

Se si pensa, poi, che l'edificio sacro deve non solo creare un ambiente sacro ma preocparsi anche dell'azione liturgica alla stregua di oggetti come il tavolo, le luci, il pane, gli namenti e le parole stesse; che deve unire il suo simbolismo particolare e irrinunciabile li altri, costitutivi dei misteri della Parola o del sacrificio dell'Altare, si comprende come vada oltre il genio religioso dell'uomo abbandonato alle sue sole forze. Ma altrettanto ro è che l'artista di arte sacra ha sempre avuto il soccorso del riferimento a prototipi rilatigli da Dio stesso o dagli dei.

I monumenti più antichi e più disparati dell'architettura sacra attestano che i territori, i mpli, le città sacre riproducono degli archètipi celesti. «Il più antico documento riguarnte l'archetipo di un santuario è l'iscrizione di Gudea relativa al tempio da lui elevato a gash: il re vede in sogno la dea Nidaba che gli mostra un pannello sul quale sono indicale stelle benefiche e un dio che gli rivela la pianta del tempio. Le città hanno anch'esse il ro prototipo divino. Quelle babilonesi avevano i propri archetipi nelle costellazioni: Sipr nel Cancro, Ninive nell'Orsa Maggiore, Assur in Arturo. Sennacherib (sec. VIII a.C.) fa struire Ninive secondo "il progetto stabilito da tempi lontanissimi nella configurazione l cielo"» (Eliade R 20). Ancora in epoca odierna tutte le città reali indiane sono costruite l modello della città celeste in cui abitava, nell'Età dell'oro, il Sovrano universale.

La Città ideale descritta da Platone nella *Repubblica* (592 b, cf. 500 e) ricalca anch'essa archetipo celeste non astrale ma ultraterreno.

Tutto ciò non sarà solamente il prodotto di ingenue favole di un paganesimo oscuro?

Si rimane non poco sorpresi di constatare che i migliori esempi ci sono forniti dalla Bibbia.

La prima costruzione sacra realizzata in seguito alle minuziose direttive di Dio è l'Arca di Noè. «Dio dice a Noè: Fai un'arca in legno resinoso, la farai componendo delle travi e la spargerai di bitume all'interno e all'esterno. Ecco come la farai...» Segue la descrizione con numeri simbolici: «300 braccia di lunghezza, 50 di larghezza, 30 di altezza, ecc...» (Genesi, VI). L'arca costituisce una figura tradizionale della Chiesa che salva dal pericolo della morte e dà asilo al popolo fedele; tale è anche il simbolo del tempio cristiano.

Lo stesso vale per l'Arca dell'Alleanza, meraviglioso cofano rettangolare in legno pregiato sormontato da cherubini e dal propiziatorio. Era lì, fra i due cherubini che Dio si manifestava. L'Arca dell'Alleanza diventava così il simbolo della presenza localizzata di Iahvè fra i suoi; proprio come qualunque nostra chiesa Mosè ricevette da Dio delle istruzioni precise riguardo la sua fabbricazione (Esodo, XXV, 10-22). Ora, non solamente l'Arca dell'Alleanza ma tutto il santuario mobile realizzato dagli Ebrei durante il loro esodo verso la Terra Promessa fu la copia perfetta del modello presentato da Iahvè a Mosè sul monte Sinai. «Tu ti conformerai esattamente nell'esecuzione della Dimora e di tutto il suo arredo, ai modelli che ti mostrerò». Segue la descrizione nei capitoli dal 25 al 31 del libro dell'Esodo. Al santuario mobile dovette succedere un santuario di pietra innalzato nella Terra promessa; è a Salomone che si deve attribuire l'edificazione del famoso Tempio di Gerusalemme; lo realizzerà secondo i dettami forniti da Dio e trasmessi attraverso suo padre Davide (secondo il I libro delle Cronache, cap. XXVIII, 11-19). «Tu mi hai ordinato—dice Salomone a Iahvè—di edificare un Tempio sul tuo monte santo, un altare nella città dove hai posto la tua tenda, immagine della Tenda sacra che hai preparato dalle origini. Con Te è la Saggezza che conosce le tue opere e che era presente allorché creasti il mondo... Quale uomo può conoscere i disegni di Dio?... poiché un corpo corruttibile appesantisce l'anima e questo involucro d'argilla stordisce lo spirito dai mille pensieri. A stento ci raffiguriamo ciò che è sulla terra e solo con sforzo scopriamo ciò che è alla nostra portata; chi può dunque scoprire ciò che è nei cieli? E la tua volontà, chi mai l'avrebbe conosciuta se tu stesso non avessi concesso la sapienza e non avessi inviato il tuo Santo Spirito?» (Libro della Sapienza, cap. IX, 8-9, 13, 15-17).

Questo testo-chiave costituisce il fondamento di ciò che abbiamo detto sull'origine celeste del tempio. Aggiunge numerose nozioni essenziali che si ricollegano tutte al termine tenda, il quale nella letteratura biblica ha delle precise risonanze che è importante conoscere. Il tempio è «un'immagine della Tenda sacra che preparasti dalle origini». Questa Tenda sacra evoca in primo luogo la Tenda del santuario edificato da Mosè nel deserto e che fu il prototipo mobile del tempio fisso che Salomone edificherà in pietra a Gerusalemme; in secondo luogo, essa evoca il modello celeste comune ad entrambe queste realizzazioni terrene (Epistola agli Ebrei, VIII, 5); infine, il cielo che vi è sempre concepito da una parte, come un reale santuario in cui si invoca «Iahvè nel suo tempio santo sul trono dei cieli» (Salmo XI, 4), e dall'altra come una tenda cosmica tesa dal creatore al di sopra della terra.

In tal modo si realizza un'equivalenza tra il santuario terreno, la creazione cosmica e l'archetipo celeste; equivalenza che si ritrova sul piano dell'attività degli architetti e delle maestranze, la quale pone in parallelo analogico la costruzione da parte dell'uomo degli edifici sacri, la creazione di Dio del mondo alle origini ed infine l'attività intima e segreta di Dio negli animi. In quest'ultima, nella creazione divina e nelle costruzioni uscite dalle

mani degli uomini, scorgiamo qualche riflesso passibile di un'analisi più profonda alla luce della fede.

Da qui si determinano due principi che dominano l'architettura sacra tradizionale. Il primo è che ogni architettura sacra è cosmica, cioè riproduce simbolicamente le strutture del mondo attraverso le quali Dio ha scelto di manifestare visibilmente la sua perfezione invisibile; il secondo è che ogni costruzione sacra è una cosmogenesi, cioè è fatta ad imitazione di Dio creatore del mondo: è, dunque, una creazione sacra. Rimettiamo a più tardi lo studio del primo principio, cominciamo dal secondo.

Bisogna, innanzitutto, precisare che non solo la costruzione ma qualsiasi rituale ricalca le attività divine originali. «Noi dobbiamo fare ciò che gli dei fecero all'inizio». E Mircea Eliade commenta: «Questo adagio indiano riassume tutta la teoria soggiacente a tutti i rituali di tutti i paesi. Troviamo questa teoria diffusa presso i popoli cosiddetti primitivi come presso le culture evolute. (...) Nell'Egitto dei primi secoli, la potenza del rito e della parola che possedevano i preti dipendeva dall'imitazione del gesto iniziale del dio Thot, che aveva creato il mondo con la potenza della sua parola. La tradizione iraniana sa che le feste religiose sono state instaurate da Ohrmazd per commemorare gli atti della creazione del cosmo, che dura un anno. Alla fine di ogni periodo, ciascuno dei quali rappresenta rispettivamente la creazione del cielo, delle acque, della terra, delle piante, degli animali e dell'uomo, Ohrmazd si riposava per cinque giorni, determinando così le principali festività mazdiane. L'uomo non fa che ripetere l'atto della creazione; il suo calendario religioso commemora nello spazio di un anno tutte le fasi cosmogoniche che hanno avuto luogo dalle origini». (Eliade, R 44).

Ci troviamo qui alla radice della nozione del tempo sacro. La Bibbia la evidenzia particolarmente quando ci insegna, per esempio, le origini del *sabbat* degli ebrei che ha determinato la domenica cristiana: «Per sei giorni lavorerai e compirai il tuo lavoro, ma il settimo giorno è un sabbat per Iahvè, tuo Dio: tu non farai opera alcuna. Perché in sei giorni Iahvè ha fatto il cielo e la terra, il mare e tutto ciò che contengono, ma il settimo giorno, egli ha riposato.» (Esodo, XX).

La liturgia cristiana non fa che riattualizzare, secondo un ciclo annuale, gli atti compiuti da Gesù perché noi li ripetessimo: «Vi ha dato un esempio perché voi facciate lo stesso» (Gv. XIII, 15). Ciò riguarda anche atti più antichi, sia di Dio, sia del popolo eletto, descritti nell'Antico Testamento e prefiguranti quelli del Nuovo; è così che la creazione del mondo riportata dal libro del Genesi viene tradizionalmente messa in parallelo tipologico con la creazione di Iahvè del popolo di Dio fin dall'Esodo, poi con la creazione del Nuovo Israele fin dal battesimo di Nostro Signore nel Giordano, infine con la creazione dei cieli nuovi e della terra nuova che l'Apocalisse annuncia per la fine dei tempi. Ogni Vigilia pasquale—ogni Messa—rinnovano l'opera della creazione; ogni battesimo lo stesso. Aggiungiamo ogni costruzione sacra. Ma in che modo?

In primo luogo, si sa che i templi, e la chiesa romanica non fa eccezione, comportano spesso dei simboli che fanno direttamente allusione sia alla creazione originale, sia alle altre creazioni che la perpetuano attraverso i tempi e secondo le diverse fasi della salvezza. La Bibbia è disseminata di queste ricreazioni di cui parleremo ancora; l'iconografia le illustra abbondantemente. La chiesa stessa è un nuovo mondo, ricreato da Dio nella sua purezza originale, dove nasce una umanità nuova uscita dal Nuovo Adamo, Gesù e dalla Nuova Eva, Maria.

Notiamo poi che il tempio prolunga la nuova opera creatrice divina, proprio perché è stato voluto così dai suoi architetti; questo pensiero nel Medioevo è molto sentito.

Ma occorre andare oltre, e alla luce di ciò che abbiamo appena detto, bisogna cercare di capire come gli uomini abbiano conciliato la propria tecnica architettonica con il simbolismo della creazione. Senza entrare nei dettagli, si può dire che questo si collega all'archetipo del passaggio rituale dal centro al cerchio, poi dal cerchio al quadrato. Tale linguaggio simbolico è universale; da sempre gli uomini lo hanno impiegato. Ne esporremo qualche principio che, se ben scelto, aiuterà a comprendere i criteri che ne hanno dedotto gli architetti romanici.

In tutte le cosmogonie, la creazione ha avuto luogo a partire da un centro, da un punto originale. Nella simbolica degli scritti biblici del Genesi, questo punto è il centro del Paradiso terrestre, sul quale il testo ritorna più volte, il luogo in cui sono piantati l'albero della vita e l'albero della conoscenza del bene e del male, il melo famoso; è di lì che parte l'onda che va a portare l'acqua della vita per tutta la terra. Il cerchio della prima manifestazione, vero guscio dell'uovo del mondo in cui tutto è potenzialmente contenuto, è il recinto circolare del paradiso terrestre. Quattro fiumi si dipartono in direzione dei quattro punti cardinali: essi disegnano il primo quaternario dell'espansione creatrice, la prima croce. La croce è il simbolo che fa passare dal cerchio al quadrato. A questo primo quadrato, contenuto nel cerchio primitivo come l'embrione nel guscio, corrisponderà alla fine della storia la pienezza della Gerusalemme quadrata degli ultimi tempi, stabilizzata nella sua perfezione. L'Apostolo ce la fa contemplare nel cielo e precisamente inscritta nel cerchio divino, da cui emana senza posa e senza posa ritorna per trovarvi la pienezza del suo compimento. Ciò viene simboleggiato dal passaggio dal quadrato al cerchio, che ha sempre interessato gli uomini.

San Gerolamo (331-420) ci fornirà, a titolo d'esempio, una proposizione cristiana, scelta fra mille altre: «Se la profezia (d'Ezechiele, la visione del carro divino, cap. 1), egli scrive, dice che i piedi dei cavalli erano diritti e la loro pianta come la pianta del piede del vitello, cioè rotonda, è perché tutte le cose terrene cercano di elevarsi verso quelle celesti, ed essendo gli angoli smussati, tendono a seguire il tondo che è la più bella di tutte le figure...» (*Comment. in Ezech.* I, 1). L'interessante, qui, non è l'esegesi piuttosto sconcertante, soprattutto trattandosi di un padre della chiesa celebrato per il valore letterale e scientifico del suo studio, ma l'affermazione che ne consegue implicitamente del simbolismo comunemente recepito secondo cui passando dal rettilineo al quadrato o al cerchio—in altri termini smussando gli angoli—si passa dal terrestre al celeste, dall'imperfetto al perfetto.

Nell'ordine degli interventi storici di Dio, ci troviamo di fronte ad un simbolo-chiave dello stesso tipo: l'arcobaleno. Non per nulla appartiene alla tradizione dello stesso tema iconografico di Noè, dell'arca, del diluvio. Con il diluvio, Dio ha distrutto l'antica creazione; nella persona di Noè e—se possiamo dirlo—negli animali tramite lui risparmiati, Dio riparte da zero ed opera una nuova creazione, un nuovo cosmo. Poi, in virtù di una benevolenza ormai imprescrittibile dà all'uomo superstite un segno: «Ecco il segno dell'alleanza che pongo tra me e voi e tutti gli esseri viventi che sono con voi; io metto il mio arco fra le nubi; io lo vedrò e mi ricorderò dell'eterna alleanza che c'è tra Dio e tutti gli esseri viventi... E le acque non diventeranno più un diluvio per distruggere ogni carne» (Genesi, IX). L'arca di Noè difende i suoi occupanti contro il pericolo delle acque dell'abisso inferiore; l'arcobaleno li difende dal pericolo delle grandi acque dall'alto. Questi due archi tesi dal-

la misericordia di Dio si uniscono alle loro estremità e determinano uno spazio di grazia permanente che costituisce l'uovo del nuovo mondo. La barca di Pietro sostituirà l'arca di Noè: il mistero salvifico la abiterà. All'interno di questo guscio è contenuto il mistero della chiesa che per vocazione è estensibile all'universo simboleggiato dal quadrato. Con Noè, Dio ha inscritto prefigurativamente il quadrato del Nuovo Cosmo nel cerchio iridescente della benevolenza divina, ha schizzato lo schema della Gerusalemme degli ultimi tempi; tale alleanza è già un compimento, un'assunzione, poiché Dio è fedele. I Cristi in gloria bizantini o romanici troneggiano spesso nel centro di un arcobaleno. È facile intravvedere ciò che tutto questo comporta.

Passiamo ora all'ordine propriamente cosmogonico, quello delle descrizioni dell'azione creatrice e della genesi del mondo.

La Bibbia ci rivela il gesto con il quale «Dio separa le acque che sono nel cielo da quelle che sono sotto il cielo» (Genesi, I); è questo atto primordiale il soggetto del Libro di Giobbe: «Egli ha tracciato un cerchio sulla superficie delle acque ai confini della luce e delle tenebre» (cap. XXVI). Più significativo ancora quel testo del Libro dei Proverbi (VIII, 27) in cui la Sapienza creatrice ci insegna che era presente a tutto il primo atto della creazione del mondo: «Quando Iahvè consolidava i cieli, io ero là, quando tracciò un cerchio sulla superficie dell'abisso (cioè delle acque informi e caotiche).» Il termine di questa genesi è il cosmo intero, caratterizzato dalla cifra 4, la quaterna, il quadrato, la croce simbolo di universalità. Vi ritorneremo con degli esempi.

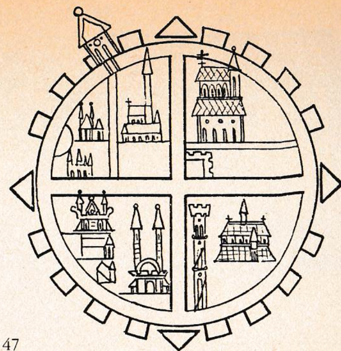
La costruzione degli spazi sacri

Ora vogliamo trovare l'applicazione e la giustificazione di ciò che abbiamo visto, esaminando il modo con cui si costruirono gli spazi sacri. Per spazi sacri si deve intendere sia i templi che gli altari o le città, i palazzi, ecc., poiché tutti anche se a titolo diverso sono luoghi sacri.

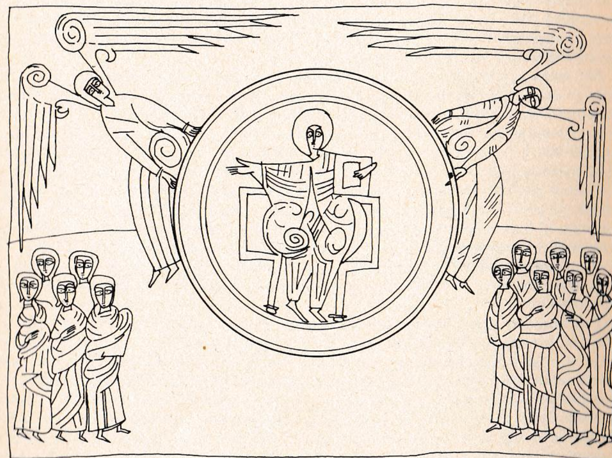
L'erezione dell'ara sacrificale vedica è una delle più istruttive. Il suo simbolismo è doppio, infatti viene innanzitutto concepito come una creazione del mondo: l'acqua nella quale si impasta l'argilla è assimilata all'acqua primordiale, l'argilla alla terra, ecc.; d'altra parte, equivale ad un'integrazione simbolica del tempo: l'altare è l'anno, le notti sono delle pietre terminali, ce ne sono dunque 360; i giorni sono i mattoni, ancora nel numero dei giorni dell'anno cioè 360.

«L'altare diventa così un microcosmo che esiste in uno spazio e in un tempo mistici, qualitativamente distinti dallo spazio e dal tempo profani. Chi dice costruzione d'altare dice contemporaneamente ripetizione della cosmogonia» (Eliade T 319).

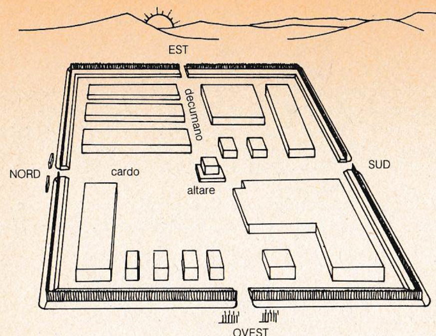
Numerose tradizioni attestano che la creazione del mondo ha avuto inizio da un centro. «Romolo dopo aver tracciato un profondo fossato (*fossa*), dopo averlo riempito di frutti, ricoperto di terra ed avervi elevato un altare (*ara*), traccia con l'aratro un bastione. Il fossato era un *mundus*, e come nota Plutarco (*Romulus*, 12), "si è voluto dare a quel fossato, come all'universo stesso, il nome di mondo (*mundus*)". È probabile che il modello primitivo di Roma sia stato un quadrato inscritto in un cerchio: la diffusione estremamente larga della tradizione parallela del cerchio e del quadrato invita a supporlo» (Eliade T 320). La fondazione delle città imita e quindi prolunga la creazione del mondo; il rito torna a tracciare un recinto, un bastione, un fossato, circolari o quadrati, poi ad aprirvi quattro por-



47



48



49

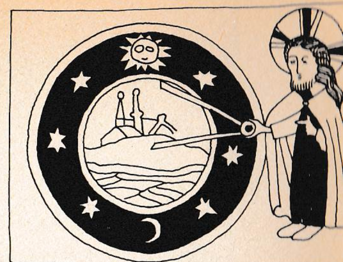
te, ai quattro punti cardinali, alle estremità dei quattro viali a forma di croce. Lo schema più semplice della città è dunque un quadrato, nulla più (fig. 46 pag. 103); ma, ordinariamente, si aggiungono all'interno della croce dei viali cardinali; e questo incrocio è essenziale, la città allora può anche essere circolare (fig. 47 pag. 111).

Allo stesso modo della città—*l'urbs quadrata*—, il campo militare romano obbediva a questo principio cosmico (fig. 49 pag. 112). L'agglomerato si disponeva attorno ad un crocicchio nord-sud, il *cardo*, con una trasversale est-ovest, il *decumanus*.

L'orientazione era determinata da un processo empirico molto semplice. Si procedeva a mezzogiorno. È il momento in cui la lunghezza dell'ombra determinata da un palo passa per un minimo; allora essa indica la direzione nord-sud. Per avere il *cardo*, basterà rilevare sul suolo in quell'istante preciso la linea dell'ombra proiettata dal corpo dell'augure o del flaminio in piedi con le spalle al sole; egli stendeva orizzontalmente le sue due braccia (l'apertura di braccia doveva corrispondere alla lunghezza di dieci mani, da cui il nome di *decumano*). La nuova ombra dava la direzione del decumano. Là si elevava un altare. In seguito si costruiva un recinto. La parola latina *cardo* significa cardine e sottolinea che questo processo mirava a situare il campo e il suo altare sull'asse di rotazione del mondo, al centro dell'universo.

Tale processo serviva ugualmente alla fondazione degli edifici. Vitruvio (+ 26 a.C.) ce ne ha lasciato una descrizione completa. Nel centro si pianta un palo; con un cordone si traccia attorno un grande cerchio; poi si determina l'asse nord-sud tracciando sul suolo l'ombra nell'attimo in cui essa passa per un minimo; quindi l'est-ovest ad angolo retto, ciò che conferisce alla croce i punti cardinali del cerchio. Prendendoli come centro si tracciano dei cerchi con lo stesso raggio del primo; le loro intersezioni determinano le diagonali del quadrato orientato inscritto nel cerchio originale. Con una semplice fune si è così passati dal centro al cerchio e al quadrato orientato. Il quadrato di base si sviluppa successivamente in quadrilateri o cerchi che conferiscono all'edificio la sua elaborata fisionomia altrettanto complessa quanto le grandi cattedrali gotiche o romaniche. Si è ripetuta in un rito sacro la genesi dell'universo; si è imitato Dio Architetto. «Colui che volse il sesto / allo stremo


50


51

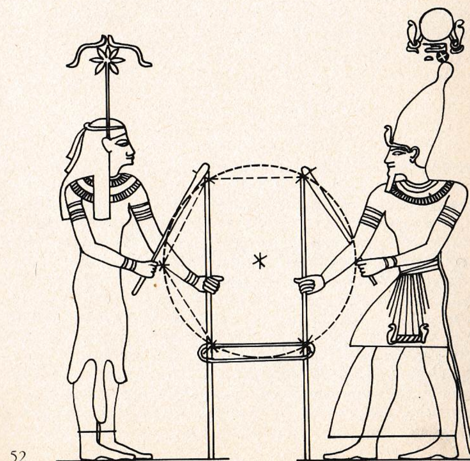
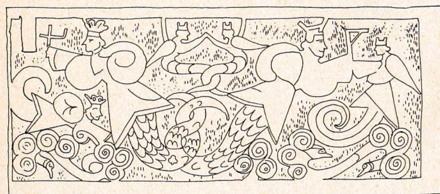

52

Figure semplici



53 a



53 b

del mondo e dentro ad esso / distinse tanto occulto e manifesto». (Dante, *Paradiso*, XIX, 40-42) (fig. 50 e 51 pag. 113). L'attributo del Creatore è il compasso; esso serve a tracciare il cerchio della cosmogenesi e ad integrarvi l'universo ordinato. In seguito gli uomini se ne impadroniranno; tra le loro mani esso diventerà sempre più lo strumento che serve a rilevare le misure del mondo al fine di acquistarne una conoscenza che tende ad avvicinarsi a quella del Creatore... Si comprende la tentazione degli uomini di scienza.

La figura 52 (pag. 113) è una replica egiziana del tracciato architettonico. Altre due, cinesi, ci riportano al V millennio a.C., secondo il calendario sacro e rappresentano la coppia Fou-Hi e Niu-Koua, due dei cinque sovrani più o meno mitici che incarnano l'età dell'oro in cui fu fondata la civiltà (fig. 53 a e b pag. 114). Tengono in mano i due strumenti dai quali tutto ha inizio: il compasso e la squadra.

Attraverso i secoli da un capo all'altro del mondo, l'uomo rivela le strutture psichiche che gli sono innate. Queste riappaiono sempre, incredibilmente stabili, da quando egli cerca di dare un'espressione sensibile alle sue esperienze fondamentali. Ciò sarà ancor più evidente nel capitolo seguente, in cui studieremo il tempio come rappresentazione sacra del cosmo.

Il tempio e il cosmo



uit. quoddam inputandis odium.. EXPLICIT





ALMINIVS COSTRVIT TE ... RCIA: ABBA ... NOMINE
CALMINIVS
CAPRASIVS MARTIR DEI X
APRASII ... IS: ET: SCI: PETR ... QVO OFER: EIS ... DEM







Se il tempio è un'immagine cosmica dell'universo, ciò non è solo perché l'attività dei suoi costruttori riproduce, nell'ordine rituale, l'attività creatrice di Dio. Come abbiamo cominciato a dimostrare, la costruzione del tempio avviene in conformità alle norme direttive date da Iahvè a Salomone, che si riassumono in una frase alla quale bisognerebbe sempre rifarsi e il cui significato è veramente essenziale: «Tu mi hai ordinato, dice Salomone a Iahvè, di costruire un tempio sulla tua montagna santa, un altare nella città dove hai montato la tua tenda, immagine della Tenda sacra che preparasti fin dalle origini». Il tempio autentico sarà dunque innanzitutto un'immagine; non avrà in sé la sua ultima ragion d'essere ma sarà il riflesso di una realtà più alta, di quella «Tenda sacra che tu preparasti fin dalle origini». Intorno a questo termine si annoda una rete di corrispondenze simboliche. Attraverso un gioco di rinvii, come per mezzo di gradi, lo spirito viene innalzato, a partire dalla realtà sensibile più immediata, passando attraverso i più grandi insiemi cosmici, fino al luogo sacro interiore e spirituale.

I principali fondamenti di questo tema sono, ricordiamolo, da una parte il riferimento storico alla tenda mobile degli Ebrei nel deserto—in quanto copia di un prototipo rivelato da Dio a Mosè sul Sinai—e dall'altra il riferimento simbolico alla Tenda cosmica della volta celeste, l'immagine più potente della sovrana onnipotenza del Creatore, il simbolo più rivelatore della dimora ove domina l'Altissimo e ove aspetta di essere adorato.

Il concetto è sufficientemente flessibile per adattarsi ad ogni tempio in ogni tempo. Esso permette ad ogni civiltà, ad ogni cultura, ad ogni grado religioso, di accettarlo senza riserve.

La necessità, per l'uomo, di fondare il suo culto, per quanto interiore sia, su fenomeni naturali, si spiega facilmente e nessuno pensa seriamente di contestarla, anche se molto spesso capita che, in pratica, non la si riconosca. L'uomo è totalmente dipendente dalla sua natura materiale, anche in ciò che concerne le sue facoltà superiori, o l'universo sensibile nel quale è immerso e di cui fa parte. Secondo un famoso adagio, «non c'è niente nel proprio spirito che non sia passato attraverso il canale dei sensi». È nella natura che Dio si rivela inizialmente all'uomo; è nella natura che l'uomo impara a conoscersi; è nella natura

Il tempio e il cosmo

che trova tutto il materiale immaginario che servirà da substrato alle sue esperienze religiose. Tutte le religioni utilizzano necessariamente il simbolismo dei fenomeni naturali. Ascoltiamo sant'Agostino: «È innanzitutto attraverso i sensi del corpo che lo spirito dell'uomo conosce le cose e ne acquista la nozione, nella misura della debolezza umana; è solo in seguito che ne ricerca le cause, ammesso che, in qualche modo, possa arrivare ad esse. Infatti esse stanno principalmente e in maniera immutabile nel Verbo di Dio. Ecco in che modo, attraverso le cose create, l'uomo arriva a comprendere e a vedere ciò che c'è d'invisibile in Dio» (*De Genesi ad litteram*, cap. 32).

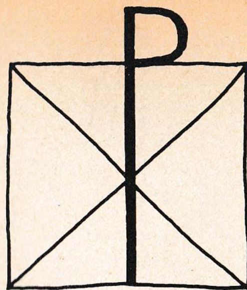
Detto questo, divideremo la nostra materia in due parti. La prima sarà una rapida ricerca riguardo al tempio salomonico e all'atteggiamento di Israele su questi problemi. La seconda cercherà di cogliere alcuni grandi principi usati dall'architettura sacra tradizionale per mettere a profitto il potente dinamismo dei grandi simbolismi cosmici.

Note sul tempio di Gerusalemme e l'arte d'Israele

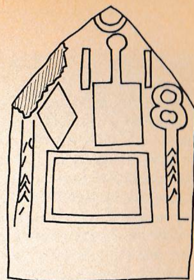
Nel tempio di Salomone, la parte da riferire al simbolismo cosmico è difficile da precisare. Gli autori meglio informati sfumano le loro affermazioni fino all'estremo. Tuttavia, si deve ammettere perlomeno che, nella misura in cui la struttura di questo tempio riproduceva quella dei templi assiro-fenici ai quali s'ispirava, rappresentava contemporaneamente il simbolismo inerente a quella struttura di cui gli Ebrei erano impregnati. Accadeva lo stesso per quanto concerneva l'arredamento e la decorazione, che più o meno avevano degli antecedenti nelle religioni naturali dello stesso ambiente. Vi esistevano dei valori umani indiscutibili, adatti ad essere assunti in un culto spiritualizzato ma non disincarnato.

Ciononostante, voltando le pagine della Bibbia, constatiamo che in generale i rappresentanti più eminenti della religione d'Israele si sono levati contro l'utilizzazione diretta di tale simbolismo nel culto. Perché questo? Nelle pagine seguenti non cercheremo di trattare sistematicamente il problema, cosa che andrebbe al di là dei confini di questo studio così limitato. Ci accontenteremo piuttosto, di rilevare qualche elemento concreto, di suggerire qualche osservazione, preoccupandoci non tanto dell'essenza del problema, quanto della volontà di familiarizzarci con la mentalità di quest'ambiente. Vedremo che quando le circostanze storiche e le tappe dell'evoluzione di un popolo esigono severe purificazioni dei simboli utilizzati nel suo culto, questi conserveranno pur sempre almeno uno dei suoi elementi inalienabili.

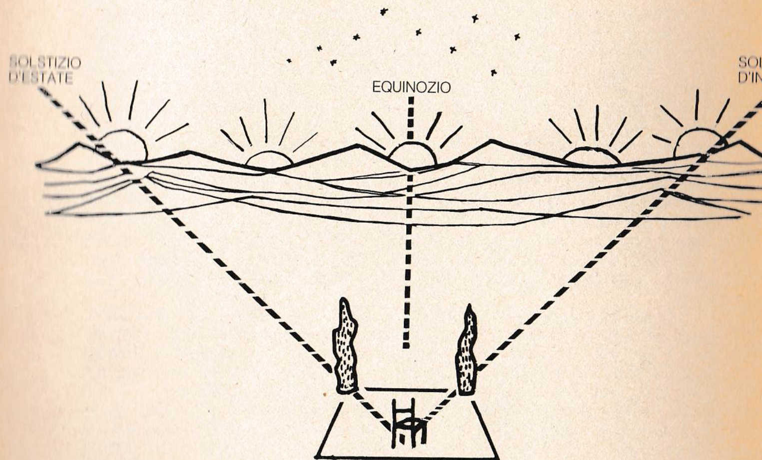
Si è molto discusso sulle due colonne del Tempio di Salomone. La miglior spiegazione sembra si debba cercare nell'ordine dei riferimenti cosmici, in rapporto con l'antichissima osservazione rituale del sole nel corso dell'anno. L'osservatore si poneva al centro del luogo sacro, di fronte all'est, cioè di fronte al sol levante, su uno scranno rituale posto in un luogo preciso e invariabile. Egli seguiva gli spostamenti progressivi del sorgere del sole all'orizzonte, fra i due limiti estremi raggiunti nei solstizi d'inverno e d'estate (fig. 56 pag. 135). Si segnavano sul terreno questi due punti essenziali con due pali, o in alcuni allineamenti preistorici in Bretagna e in Inghilterra, con due menhirs (la linea equinoziale, qui, era spesso segnata da una pietra sacra), o ancora, nei templi più elaborati, con due colonne (fig. 55 pag. 135). Alcune di queste colonne sono state trovate da una parte e dall'altra di certi antichi templi orientati verso est, com'era quello di Gerusalemme. Il caso dei due piloni situati davanti all'entrata dei templi egizi è particolarmente interessante, poiché essi



54



55



56

fanno corpo con l'edificio, senza tuttavia rivestire la minima funzione architettonica: a prima vista, non servono a niente. Costituiscono un precedente a molte nostre chiese dell'Occidente, nelle quali la parte occidentale, lato del portale, è sormontata da due torri-campanile la cui origine non è immediatamente chiara. Ora, questo schema dev'essere situato sulla linea evolutiva delle porte del sole dell'Antichità, così chiamate perché erano costruite in modo tale che l'osservatore rituale seduto sul suo scranno vedesse l'alzarsi del sole contro l'elemento di sinistra nel solstizio d'estate, contro quello di destra nel solstizio d'inverno; in seguito si aggiunse un portico trasversale, in modo da realizzare una porta monumentale entro la quale, ogni mattino, si alzava l'astro del giorno. Era nato l'arco di trionfo; lo si ornò sempre di più, spesso con un carro di Apollo; l'eroe che vi si faceva passare non era solamente un re-sole, ma era assimilato al dio. La linea mediana, nell'asse della porta, segnava l'est pieno, e i giorni nei quali il sole vi appariva erano gli equinozi. Notiamo infine che lo schema simbolico dell'osservazione rituale del sole è il crisma (fig. 54 pag. 135) del quale dovremo riparlare.

Si è lontani dal dire che le due enigmatiche colonne di bronzo che si trovano all'entrata del tempio di Gerusalemme devono essere spiegate, in origine, da questo simbolismo; la loro funzione—se ne avevano mantenuta una nel sistema mosaico primitivo, cosa che, senza dubbio, non si saprà mai—sarebbe stata quella di fornire un grandioso quadrante solare che avrebbe dato un'espressione sensibile alle date cardinali del calendario liturgico, basato su un ciclo stagionale in rapporto con l'agricoltura e quindi con l'andirivieni del sole nel cielo. Abbiamo descrizioni precise di queste due colonne (I Re, VII). Le loro dimensioni colossali suggeriscono l'idea del grandioso, connessa al simbolismo cosmico, che ci fa pensare alla dismisura degli Ziggurat—Montagne o degli obelischi—assi del mondo: dei fusti di m. 9 sui quali erano posti dei capitelli di m. 2,50, in tutto dei piloni di quasi m. 12 di altezza, che non sostengono nulla, anzi, isolati davanti al tempio da una parte e dall'altra della porta... La loro presenza in quel luogo si spiegherebbe abbastanza bene con il compito di fissare e proclamare il calendario delle feste che erano riservate al personale del tempio e rivestiva quindi una funzione importante. È anche possibile che questo dispositivo sia stato reimpiegato come una semplice formula architettonica tratta dai templi dell'ambiente circostante, senza rendersi conto della sua funzione simbolica originale. Il problema resta aperto.

Il famoso Mare di bronzo, la cui descrizione viene data subito dopo quella delle due colonne, non è meno enigmatico (I Re, VII, 23 segg.). La prima cosa che colpisce, ancora una volta, è data dalle dimensioni: questa vasca di bronzo colato aveva un diametro di m. 5 e un'altezza di m. 2,50, la sua capacità era stimata in 20.000 basti, cioè circa 45.000 litri... Era posto in un luogo ben determinato, «a destra del tempio, verso sud-est». A cosa poteva servire? «Il Mare era destinato alla purificazione dei sacerdoti», ci dice un passaggio del secondo Libro delle Cronache (IV, 6); sembra che questa destinazione non sia l'originaria, ma dati ad un'epoca in cui si era perso il significato primitivo del Mare, un po' come in molte delle nostre chiese si sono ad un certo momento trasformati in acquasantiere recipienti o oggetti che, in origine, erano tutt'altra cosa... Il meno che si può dire è che un bacino per abluzioni, il cui bordo è a più di m. 2,50 dal suolo, senza contare lo zoccolo, è perlomeno poco funzionale; che le sue dimensioni sono evidentemente simboliche, fuori misura in rapporto ad una destinazione solo pratica; che la sua forma, emisferica secondo la testimonianza di Giuseppe—«era interamente rotonda», dice il testo delle Cronache—suggerisce

con sufficiente verosimiglianza un simbolismo cosmico. Si è pensato ad una variante del lago sacro dei templi egizi o ancora all'*apsu* di Babilonia, cioè all'abisso delle acque sotterranee su cui poggia la terra. Ci sembra più perspicace cercare nell'ambito dell'Oceano celeste. In effetti abbiamo detto che per i popoli antichi, e la Bibbia lo attesta spesso, il firmamento è una calotta solida che trattiene l'oceano celeste posto al di sopra della terra.

Lodate il Signore dai cieli,
Lodatelo nell'alto dei cieli,
Lodatelo voi tutti, suoi angeli,
lodatelo voi tutte, sue schiere.
Lodatelo, sole e luna,
lodatelo voi tutte, fulgide stelle
lodatelo cieli dei cieli,
e voi tutte, acque al di sopra dei cieli.
(Salmo 148)

Si può andare più lontano? Sappiamo che il Mare era accuratamente orientato grazie al suo supporto formato da quattro gruppi di tre buoi, girati verso i punti cardinali. C'è da notare un'ultima indicazione: «Un cordone di trenta braccia misurava la sua circonferenza; figure di buoi la circondavano al di sotto del bordo, dieci per braccio, facendo tutto il giro del Mare, su due file; i buoi erano fusi insieme ad esso in un solo pezzo» (II Cronache IV, 2-3). Il Mare si presenta dunque come un magnifico piano d'acqua, dall'orizzonte ben libero per la sua posizione sopraelevata, e porta sul bordo una graduazione decimale (3x4): questo fornisce gli elementi di base per ogni calendario stagionale. Si è portati a prendere in considerazione l'ipotesi degli esegeti i quali pensano che il Mare fosse in origine un osservatorio astrale di prima grandezza, destinato a determinare e rintracciare nel cielo i ritorni periodici dei cicli liturgici, con corrispondenze di tavole astrali, solari, lunari, grazie al gioco della doppia numerazione decimale o duodecimale.

In effetti, questo era il sistema ottico che gli antichi avevano adottato e messo a punto per la loro osservazione del firmamento. Queste osservazioni, che i sacerdoti mesopotamici, in cima ai loro ziggurat, continuavano per tutta la notte, possiamo noi stessi ripeterle senza grande difficoltà per nostro conto con un materiale pressappoco simile. Prendiamo per esempio la *khabia* venduta nei mercati marocchini: una grande terrina circolare, di grande apertura e poco profonda. Abbiamo cura soltanto di annerirne il fondo e di segnare sul bordo una gradazione corrispondente al sistema che utilizziamo; scegliamo una terrazza libera e collochiamo di notte la nostra vasca piena d'acqua: siamo di fronte ad uno specchio quasi perfetto. Non abbiamo altro da fare che sporgerci per seguire, come su una carta, la posizione delle costellazioni o dei pianeti riflessi sulla calma superficie dell'acqua. L'osservatore si pone in modo che la Stella Polare si trovi al centro della vasca. La rotazione della volta celeste acquista allora una sorprendente evidenza e può essere considerata come un'osservazione scientifica. Osservando, notte dopo notte, le ore e i punti del bordo graduato dove appaiono le costellazioni, e anche quelli della loro scomparsa, a poco a poco si può stabilire un calendario astronomico completo e di grande precisione. I solstizi e gli equinozi impongono in modo irresistibile il loro valore eminente di punti cardinali dell'anno. Questo materiale è utilizzabile anche di giorno, per poter rilevare agevolmente le orbi-

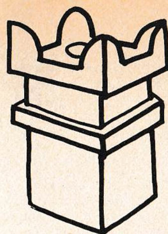
te solari. In Cina e in Persia gli astronomi, per l'osservazione indiretta del cielo, si servivano anche di specchi metallici circolari (cfr. fig. 23 e 24 pag. 58), il cui bordo era diviso in quattro, sei o otto settori, suddivisi a loro volta; tali specchi avevano il vantaggio di poter essere agevolmente puntati sulla porzione di cielo che si voleva osservare in modo particolare, evitando al massimo la deformazione delle immagini; di essere più facilmente trasportabili, e di non essere soggetti alle increspature dell'acqua. D'altra parte, le loro dimensioni erano forzatamente ridotte, cosa che andava a svantaggio della precisione dell'osservazione. Il loro difetto più grande era quello di non dare l'elemento di base per un rilievo dell'altezza degli astri, l'orizzontale, che, al contrario, il sistema di una superficie d'acqua forniva immediatamente e con tanto più rigore quanto più il piano era vasto.

I sacerdoti del tempio di Gerusalemme, dunque, avevano a loro disposizione un materiale che molti confratelli delle altre civiltà avrebbero potuto invidiare loro. Senza dubbio, non si saprà mai in che modo se ne servirono, né in che epoca, e neppure se non si siano limitati ad adottare dalle civiltà circostanti un materiale di cui ignoravano l'uso. Resta comunque il fatto che avevano costantemente sotto gli occhi, al centro del nucleo sacro che costituiva il loro tempio, il più perfetto e più universale simbolo cosmico che gli uomini abbiano mai realizzato: un emisfero retto da una base quadrangolare, sulla quale sono segnate le cifre fondamentali dell'universo e dei suoi cicli (3x4), con il riflesso permanente del cielo in movimento. Si pensi alla bella iscrizione scolpita sulle pietre del tempio di Ramsete II (1300-1234 a.C., epoca in cui gli Ebrei sono usciti dall'Egitto): «Questo tempio è come il cielo in tutte le sue manifestazioni» (nota 3 pag. 471).

Questo splendido simbolo, percepito, dimenticato o adibito ad altro uso, era destinato a sparire. «Achaz, re di Giudea (736-716) fece scendere il Mare di bronzo dai buoi che lo sostenevano e lo pose sul pavimento di pietra» (II Re, XVI, 17). Si ha motivo di credere che l'empio re, che del resto eliminò altri elementi dell'arredamento cultuale del tempio, cercasse in questo modo di recuperare del metallo in vista della regolazione del tributo che gli era stato imposto da Téglat-Phalasar, re dell'Assiria, il quale lo aveva appoggiato e al quale aveva già inviato come dono «l'argento e l'oro trovati nel tempio di Iahvè e i tesori del palazzo reale». In seguito, non si parlerà più del Mare di bronzo nei templi che saranno innalzati successivamente sul monte Sion, a meno che esso non sia indirettamente evocato dall'Apocalisse nella grande visione iniziale del cielo aperto: «Davanti al Trono (di Dio) vi era come un Mare trasparente simile a cristallo» (Apocalisse, IV, 6).

Il tempio di Gerusalemme

In se stesso e per la sua struttura, «il tempio di Salomone aveva un significato cosmico ben determinato. Il tempio cosmico comprendeva tre sfere: il cielo, la terra e il mare. Il tempio mosaico le riproduce: il Santo dei Santi, dimora di Iahvè, rappresenta il cielo dove Dio, nell'oscurità, ha il suo rifugio; il tabernacolo rappresenta la terra, ed è là che si trovano i simboli del culto permanente, gli elementi liturgici: l'altare dei profumi, che prolunga l'incenso dei fiori, la tavola dei pani delle offerte, che rappresenta l'oblazione delle primizie, il candelabro in cui brucia l'olio perpetuo; infine, l'atrio, dove si trovava il Mare di bronzo, che serviva per i sacrifici, corrisponde al mare. In questo modo tutto quanto il cosmo è come riflesso nel tempio, che è il microcosmo, come la cattedrale che contiene tutta la fauna e la flora incisa sui suoi capitelli» (Daniélou T 18-19). La prospettiva, come si



57

può notare, è un po' diversa dalla precedente, più relativa al culto, ma questo, è inutile ripeterlo, non pone alcuna difficoltà sul piano simbolico. Ritornando a quanto detto prima, padre Daniélou scriverà: «Il rapporto con i templi delle altre religioni orientali sembra imporre il fatto che il recinto sacro nel quale aveva dimora il Dio d'Israele abbia avuto un significato cosmico nel pensiero stesso di coloro che l'hanno concepito, che si trattasse del tabernacolo portatile del deserto o del tempio di Salomone» (SY 61). A. Maillot e A. Lelièvre, nel loro libro *I Salmi* (1961), commentando il Salmo 29 (numerazione secondo l'ebraico), vanno più lontano: «Per parte nostra, siamo persuasi che il Tempio (così come il culto che vi si svolgeva) era una specie di compendio cosmico, in cui tutto il creato aveva un posto ed era rappresentato. I cieli, le acque, l'abisso, le nazioni, i figli di Dio; tutto questo, in un modo o nell'altro, vi era rappresentato». Attraverso la sua struttura, il tempio di Gerusalemme raccoglieva anche il simbolismo della Montagna Sacra: era costruito infatti come una scala a tre piani.

Il tempio di Salomone fu abbattutto dai soldati del re di Babilonia, Nabucodonosor, che per due volte, nel 597 e poi nel 586, s'impadronirono della città santa e la saccheggiarono, così come distrussero il tempio che scomparve nella catastrofe. «I Caldei spezzarono le colonne di bronzo che erano nel Tempio, le basi e il bacino grande di bronzo che si trovavano nella Casa di Iahvè, e portarono con sé a Babilonia il bronzo». (II Re XXV, 13). Il resto del materiale ebbe la stessa sorte, il tempio stesso fu incendiato e abbattuto. I vinti furono deportati a Babilonia.

È in questa terra d'esilio che il profeta Ezechiele ebbe la visione del nuovo ordine delle cose che Dio preparava: una misteriosa restaurazione, dipinta con tratti ideali, destinati a farne presentire il carattere molto più spirituale, e nella quale un nuovo tempio avrebbe occupato il posto centrale. La sua descrizione affettuosa e minuziosa dà unità agli ultimi otto capitoli del libro di Ezechiele. È inutile sottolineare la somiglianza con tutti i santuari già studiati.

Bisognerebbe fermarsi ad ogni dettaglio. Menzioniamo solo l'altare, descritto con ricercata precisione (cap. XLIII). «Aveva la forma di uno ziggurat, cioè una torre a piani. Sulla base quadrata di 18 braccia di lato (m. 9), si innalzava ad un'altezza di 11 braccia (m. 5,50), e quattro punte ornavano gli angoli della faccia superiore (sono in rapporto con i quattro punti cardinali, e facili da immaginare come quelli di un altare ritrovato a Meggido, cfr. fig. 57 pag. 139). Questa forma caratteristica richiama così strettamente il rilievo del Louvre, dove si vede uno ziggurat ornato di punte, che l'analogia fra l'altare della visione di Eze-

chiele e lo ziggurat mesopotamico appare difficilmente contestabile» (Parot 47 e 48). E l'autore fa ancora notare: «La faccia superiore è chiamata *har'el*, che Albright avvicina all'accadico *arallu*, mondo inferiore o montagna degli dei. È abbastanza curioso che il basamento dell'altare sia definito (Ezechiele, XLIII, *14*) *hèa ha' arês* = il seno della terra; tale espressione ricorda infatti il babilonese *irat ersiti* (seno della terra), che Nabucodonosor usa per caratterizzare la fondazione dello ziggurat di Babilonia».

Quando, nel 538, gli esiliati ottennero infine da Ciro il decreto che permetteva loro di ritornare in Palestina, si misero all'opera per ricostruire il loro tempio. Questo, tuttavia, fu ben lontano dal raggiungere lo splendore di quello che l'aveva preceduto. La costruzione e l'arredamento non erano che una replica impoverita, seppure degna; d'altra parte, mancano informazioni sicure su quest'argomento. Rimane comunque il fatto che l'annuncio di una nuova ricostruzione dell'insieme che il tempo aveva notevolmente rovinato, apparve a Erode il Grande come l'occasione insperata di conciliarsi i favori delle popolazioni di Gerusalemme e della Palestina dalle quali era riuscito a farsi nominare re, senza però accattivarsene del tutto le simpatie. Il gigantesco cantiere fu aperto nel 20 a.C.; nulla parve troppo bello o troppo grande. I blocchi raggiungevano m. 1,20 di altezza, ed erano lunghi da 9 a 12 metri: le vestigia del Muro del Pianto sono, ancora ai nostri giorni, familiari a tutti. Il piano era quello classico, con una gradazione studiata di piani successivi, che rendeva l'accesso al Santo dei Santi, a partire dall'atrio più esterno—e più ancora dalle zone basse della città, poiché il santuario era situato su un colle—una specie di ascensione rituale, le cui porte erano segnate da serie di scale. Attraverso passaggi coperti e in pendenza, si accedeva all'Atrio dei Gentili, in mezzo al quale s'alzava, su una terrazza, il tempio circondato dai suoi recinti. Per accedere al Cortile delle Donne si salivano cinque gradini, poi di nuovo quindici gradini per passare al Cortile degli Uomini, e infine una nuova serie di dodici gradini per entrare nella costruzione vera e propria che riproduceva l'antica divisione tripartita: il portico (*ulâm*) era separato dal Santo (*hékal*) attraverso un grande portale schermato da un enorme velo di m. 10 per 5, sul quale era ricamata una carta celeste: il simbolismo non poteva essere più eloquente. Il Santo racchiudeva l'altare dei profumi, la tavola per il pane delle offerte, il candelabro a sette bracci. La terza stanza, quella più nascosta, il Santo dei Santi, (*debîr*) era separata dalla precedente con una doppia tenda. Essa era totalmente vuota: nulla poteva rappresentare l'Ineffabile Presenza.

È interessante notare che il simbolismo cosmico del tempio di Gerusalemme fu spiegato di più negli ultimi tempi della sua storia che agli inizi. Ciò è dovuto a molte ragioni; la prima è che tutta la storia d'Israele apparve come una lunga lotta cui si dedicarono Iahvè e i suoi profeti per allontanare il popolo eletto dall'irresistibile seduzione dei culti della natura e degli idoli che li rappresentavano sotto le forme più disparate. Di qui, la guerra feroce contro tutto ciò che è immagine o rappresentazione realistica. Per questo, all'inizio del Decalogo spiccava il divieto fondamentale: «Non avrai altri dei all'infuori di me. Non farai immagine alcuna che rappresenti quanto è in alto nei cieli, o qui sulla terra o nelle acque sotterranee. Non adorerai queste cose, non renderai loro il culto, perché sono io, Iahvè, il tuo Dio, un Dio geloso...» (Esodo, XX e Deutoronomio, V, 9).

I popoli con i quali Israele si era confuso adoravano falsi dei sotto gli aspetti più vari: vegetali, animali, umani. I più pericolosi erano i più evocatori... erano quelle divinità astrali che popolavano il pantheon babilonese e che venivano rappresentate talvolta associate ad una stella, come Isthar (per noi, Venere) (fig. 58 pag. 140), talvolta ad un segno preciso,



58

come la falce per Sin, la dea Luna. La Bibbia scaglia fulmini contro i culti che, un po' dappertutto, erano ad esse rivolti, e che suscitavano invidia in Israele, sempre in cerca di un Dio più facile, più tangibile, più simile agli dei degli altri popoli di quanto non fosse l'esigente Dio del Sinai. «Quando alzerai gli occhi verso il cielo, quando vedrai il sole, la luna, le stelle e tutto l'esercito dei cieli, non lasciarti trascinare a prostrarti davanti a queste cose per servirle» (Deuteronomio, IV, 19). Ciò, infatti, era abominevole, e la sanzione prevista era la lapidazione (Deuteronomio, XVII, 3-5). Le minacce continuamente ripetute non avevano impedito vere apostasie collettive all'interno della massa. L'ampiezza che sotto i regni degli empi Manasse e Amon avevano raggiunto i culti astrali, per esempio, aveva attirato i fulmini di Geremia: «In quei tempi, oracolo di Iahvè, si tireranno fuori dalle loro tombe le ossa dei re di Giuda, quelle dei suoi capi, dei sacerdoti, dei profeti e degli abitanti di Gerusalemme. Esse saranno sparse in onore del sole, della luna e di tutto l'esercito del cielo, che essi hanno amato e servito, seguito e consultato, e davanti a cui si sono prostrati. Non saranno più raccolte né sotterrate, ma resteranno come letame sul terreno» (cap. VIII, 1-3). La stessa Città santa è contaminata da queste pratiche: «Le case di Gerusalemme e quelle dei re di Giuda sono impure, tutte le case sul cui tetto si è offerto incenso all'esercito del cielo e versato libagioni agli dei degli stranieri» (cap. XIX, 13). Questa cattiva condotta religiosa è così radicata che Giobbe, per far risaltare la sua innocenza, non dovrà far altro che difendersi da questo: «Alla vista del sole nel suo splendore, della luna radiosa nel suo cielo, il mio cuore s'è forse lasciato segretamente sedurre, per gettare loro un bacio con la mano (antico gesto di adorazione che si vede rappresentato spesso nell'arte della Mesopotamia)? Sarebbe stato un errore criminale, poiché avrei rinnegato il sommo Dio!» (Giobbe, XXXI, 26-28). Il giovane diacono Stefano gli farà eco nella terribile requisitoria contro il popolo infedele, al tempo del suo famoso alterco con gli Ebrei che, qualche momento più tardi, lapidandolo, faranno di lui il primo martire del cristianesimo: dopo l'apostasia del Vitello d'oro durante l'Esodo, «Dio, egli dice, si allontanò da loro e li abbandonò al culto dell'esercito del cielo»; gli dei si comportano allo stesso modo, e la sanzione divina sarà l'esilio a Babilonia. Tuttavia, periodicamente, vi furono dei tentativi di correzione. Ne è testimonianza la grande pulizia del tempio voluta da un re molto pio come Giosuè, che ne fece un segno inequivocabile della sua riforma religiosa. «Il re ordinò di ritirare dal santuario di Iahvè tutti gli oggetti di culto che erano stati fatti per Baal, per Ashera e per tutto l'esercito del cielo; li bruciò fuori della città di Gerusalemme... Destituì i falsi sacerdoti che erano stati insediati dai re di Giuda e che sacrificavano nei luoghi sacri, nelle città della

Giudea e nei dintorni di Gerusalemme e quelli che sacrificavano a Baal, al sole, alla luna, alle costellazioni e a tutto l'esercito del cielo... Fece sparire i cavalli che i re di Giuda avevano consacrati al sole e posto all'ingresso del tempio di Iahvè... e bruciò nel fuoco il carro del sole. Gli altari (dedicati alle divinità astrali) posti sulle terrazze, costruiti dai re di Giuda e quelli che aveva costruito Manasse nei due cortili del tempio di Iahvè, furono demoliti dal re, abbattuti, divelti e la loro polvere fu gettata nella valle del Cedron» (II Re, XXIII passim).

In un tale contesto, si capisce come i portavoce di Iahvè non abbiano tenuto a sottolineare i simboli cosmici del Tempio e del suo arredamento, ma piuttosto a favorire tutto ciò che poteva farli dimenticare. La lotta contro tutte le perversioni, in questo campo, e specialmente contro le innumerevoli forme di idolatria o astrologia, sarà perseguita con lo stesso accanimento nei secoli a venire; noi possiamo sentirne l'eco veemente attraverso gli scritti di san Paolo, sant'Agostino e dei dottori del Medioevo.

Non che questi simbolismi fossero negativi in se stessi! Al contrario, la Bibbia ripete in continuazione, ma in tempi opportuni e con cognizione di causa, che essi aprono la via alla scoperta di Dio. Su quest'argomento, non c'è forse un testo più bello del cap. XIII del *Libro della Sapienza*, che merita d'essere citato integralmente:

> «Davvero, profondamente stolti tutti gli uomini
> che vivono nell'ignoranza di Dio,
> e che, attraverso le cose visibili, non hanno riconosciuto Colui che è,
> né hanno saputo riconoscere l'Artefice considerandone le opere.
> Ma o il fuoco o il vento o l'aria sottile,
> o la volta stellata o l'acqua impetuosa, o le luci del cielo,
> considerarono come dei, reggitori del mondo!
> Se, affascinati dalla loro bellezza, vi hanno visto degli dei,
> pensino quanto è superiore il loro Signore,
> poiché li ha creati l'autore stesso della bellezza.
> E se sono stati colpiti d'ammirazione, per la loro potenza e attività,
> ne deducano quanto più grande è Colui che li ha fatti,
> poiché la grandezza e la bellezza delle creature,
> per analogia, portano a riconoscere il loro Autore.
> Tuttavia questi non meritano che un leggero biasimo;
> forse, in effetti, si smarriscono
> perché cercano Dio e lo vogliono trovare;
> vivendo tra le sue opere, si sforzano di scoprirlo,
> ma si lasciano prendere dalle apparenze, tanto bello è ciò che vedono!
> Tuttavia, non possono essere perdonati:
> se sono stati capaci di acquistare abbastanza saggezza
> per poter scrutare l'universo,
> come non hanno potuto scoprirne più presto il Signore?
> (Sapienza, XIII, 1-9)

Questo è tanto vero che Isaia, fra gli altri, quando cercherà una dimostrazione straordinaria dell'esistenza di Dio e della sua sovrana trascendenza, un segno, un simbolo che lo gridi a chiunque voglia prestare attenzione, finirà per indicare il firmamento: «Abita sopra

la volta del mondo, da dove gli abitanti sembrano delle cavallette. Ha teso i cieli come un velo (cfr. fig. 31 pag. 86), li ha spiegati come una tenda dove dimora... A chi potreste paragonarmi, e chi sarebbe simile a me? dice il Santo. Alzate gli occhi là in alto e guardate: chi ha creato tutti questi astri, se non Colui che dispiega ordinatamente il loro esercito e che li chiama tutti per nome? La sua forza è così grande e tale è il suo vigore che nessuno di loro manca all'appello» (cap. XL, passim).

Quando le prove dell'esilio, le disgrazie dei tempi che seguirono al ristabilimento dell'ordine e che vanificarono le speranze troppo materiali che gli Ebrei avevano avuto fino a quel momento, ebbero lentamente imposto alla coscienza dell'élite ebraica una concezione più spirituale del suo destino e soprattutto del suo culto, un amore più teologale nei confronti di Iahvè, a poco a poco, i divieti categorici furono interpretati con una maggiore tolleranza. Recenti scoperte archeologiche hanno rinnovato le idee troppo ristrette che, fino a quel momento, si avevano su quest'argomento. E ormai si può dire che come tutte le grandi religioni, buddismo, mitracismo, cristianesimo, la religione ebraica, in certi momenti, ha utilizzato un'arte rappresentativa, fino all'interno dell'ambito sacro del culto. Senza parlare degli immensi cherubini che occupavano il Santo dei Santi, il cui ruolo sicuramente non era solo decorativo, si rappresentarono talvolta degli animali e anche degli uomini, soprattutto nelle tombe o necropoli romane. Nel 1933, con la scoperta del sito sotterraneo di Doura-Europos (Alto Eufrate) e della sua sinagoga, la storia dell'arte fece un salto e proiettò una luce nuova sulle concezioni iconografiche del giudaismo assiro-mesopotamico del II e III secolo della nostra era (fig. 79-81 pag. 163).

La sinagoga di Doura-Europos è il corrispondente ebraico del nostro Saint-Savin; era interamente ricoperta di affreschi (oggi al museo di Damasco) rappresentanti chiaramente le più importanti scene della Storia Sacra. Altre sinagoghe simili a questa attestano la stessa arte.

Ancora più significativa è la presenza di decorazioni analoghe, generalmente sotto forma di eredità letterarie delle arti pagane contemporanee, nelle sinagoghe scoperte nella stessa Palestina. Tale la sinagoga di Cafarnao, che fa passare sotto i nostri occhi tutta una fauna in rapporto con le immagini della vita paradisiaca o messianica così come le dipingeva Isaia. La sinagoga di Ma'on, non lontano da Nirim, pone il Candeliere a sette bracci in mezzo a questa fauna, con due leoni a fianco, riprendendo in questo modo una delle immagini sacre più universali (cfr. infra). Quanto all'enorme mosaico della sinagoga di Beit-Alfa (sec. VI), esso rappresenta uno splendido zodiaco, con i suoi dodici segni, con al centro il carro del sole sul quale un giovane raggiante innalza maestosamente i quattro cavalli della sua muta celeste. Ai quattro angoli, le stagioni sotto forma di quattro busti di donna. Lo zodiaco è inquadrato da scene bibliche o simboliche (qui si tratta del tabernacolo che racchiude i rotoli sacri della Thorah, circondato da due leoni (cfr. fig. 77 pag. 162). Per molto tempo si è creduto che lo zodiaco, ugualmente presente nelle altre due sinagoghe della Palestina che abbiamo menzionato, non avesse altra ragion d'essere che il valore del suo simbolismo cosmico; in effetti, esso fa parte dell'iconografia universale, e tutte le religioni lo hanno rappresentato nei loro templi. Questi zodiaci sono in inquietante accordo con il favore straordinario di cui allora godeva l'astrologia più dubbia, praticata alla luce del giorno da tutto l'ambiente pagano. «Non si osa agire se non d'accordo con i 'Caldei' (astrologi); l'oroscopo decide le imprese private e quelle dello Stato. Costantino scelse il giorno della fondazione della sua capitale (Costantinopoli) solo dopo aver consultato gli astrologi.

Incontrandosi con la Chiesa cristiana, che combatte con forza queste credenze, l'ebraismo si è largamente e presto aperto. Nelle scuole talmudiche si discute dell'incidenza del corso degli astri sulla vita umana, dei rapporti fra Dio, l'uomo e le costellazioni» (Stern). Lo zodiaco entra nella sinagoga come allora accadeva dappertutto, tuttavia, se gli artisti ebrei traspongono nella loro arte modelli pagani, ne rifiutano categoricamente la forma. Demitologizzano i modelli greci, ne rigettano l'estetismo e i canoni classici; volgono risolutamente le spalle alla rappresentazione realistica della natura, che ai loro occhi caratterizza una visione pagana del mondo, e ne trattengono solo il valore evocatore dei segni. L'apparente inabilità al disegno, in realtà, è fedeltà alla concezione più autentica dell'arte sacra. «Un vecchio fondo di arte popolare che risale a prima dell'occupazione greca e romana rivive in queste opere...» Ciò che solo importa a questi ebrei è «dare le formule che sono come i simboli dei loro pensieri e della loro fede» (Stern).

È per questo che con ragione ci si è chiesto se non bisogna sovrapporre a questi zodiaci, in filigrana, il simbolismo delle dodici tribù di Israele, secondo un tema letterario largamente sviluppato. Le vestigia dei mosaici della sinagoga di *Ysfi'a* a Gèrasa (Palestina) sembrano poterci permettere di ricostruire un insieme di dodici medaglioni nei quali le dodici tribù, rappresentate dai loro emblemi, (un toro per Ephraim, cfr. Deuteronomio, XXXIII, 17), sono identificate attraverso le iscrizioni. Questo tema biblico sarà ripreso nel sec. XX da Marc Chagall nelle sue vetrate della sinagoga di Gerusalemme. Padre Daniélou ha dimostrato che il carro solare rappresentato in mezzo allo zodiaco è uno dei simboli del messianismo ebraico; il carro evoca l'ascensione al cielo di Elia o Enoch, su un misterioso carro.

Questa iconografia ebraica fornisce l'anello mancante fino a quel momento, e di cui non si sospettava neanche la presenza, fra l'arte classica e il mondo greco-romano e l'arte sacra del Medioevo, in Occidente e a Bisanzio. «L'iconografia cristiana non è nata dal nulla, non è una creazione pura e semplice di artisti al servizio delle comunità della nuova fede. Essa trae una parte considerevole dei suoi soggetti dall'arte ebraica» (Stern). Aggiungiamo che quest'ultima è in parte influenzata dalle concezioni pagane dell'ambiente circostante.

Tale influenza delle concezioni pagane è decisamente evidente nelle interpretazioni cosmiche esplicite del Tempio di Gerusalemme, abbondantemente attestate all'inizio della nostra era. Filone d'Alessandria e Giuseppe ne sono i grandi interpreti nella linea ellenistica: gli insegnamenti rabbinici continueranno queste indagini. Così per Giuseppe: «La ragion d'essere di ognuno degli oggetti del Tempio è di ricordare e rappresentare il cosmo». Il ragionamento di Filone è una chiave sempre valida che fonda l'analogia simbolica: «Conveniva che, costruendo un santuario fatto dalla mano dell'uomo per il Padre e Signore dell'Universo, si prendessero elementi simili a quelli con i quali Egli aveva fatto il tutto»; concetto che rafforza attraverso l'idea biblica dell'Universo-Tempio: «Il Tempio supremo ed autentico di Dio è il cosmo nel suo insieme. Ha per santuario la parte più santa della realtà dell'Universo, il cielo; per oggetti sacri gli astri; per sacerdoti gli angeli al servizio della sua potenza». La struttura del Tempio e i minimi particolari del suo arredamento sono interpretati e spiegati dalle corrispondenze di un simbolismo cosmico, rivelatore di una mentalità interessante. Così del candeliere a sette bracci dice: «Gli erano stati dati tanti bracci quanti pianeti si contano con il sole» (Giuseppe). «Poiché l'artista aveva voluto che, presso di noi, ci fosse un'imitazione terrena della sfera celeste archetipica ha ordinato di fabbricare un'opera così bella, il candeliere» (Filone). Quanto all'altare, le sue quattro punte simboleggiano le quattro direzioni dello spazio (Giuseppe).

Il tempio come immagine del mondo

Dopo questo breve studio sul caso particolare del tempio di Gerusalemme e dell'arte ebraica, così segnati dalla congiuntura storica, ci occuperemo del tempio tradizionale e fra gli altri della chiesa romanica, che realizzando la sua legge interna diventa «un'immagine della tenda sacra preparata fin dalle origini». La trattazione comporterà due aspetti: il tempio invera quest'immagine innanzitutto attraverso l'iconografia, rappresentando in modo realistico o semi-realistico la gerarchia delle creature che compongono l'universo; poi, attraverso la struttura architettonica, che è del tipo *imago mundi.*

Esporremo successivamente questi due temi, poi aggiungeremo qualche nota sul dinamismo interno dell'*imago mundi.*

Prima di entrare nel merito del primo punto, notiamo la gerarchia esistente fra i due aspetti che abbiamo nominato sopra. La liturgia cristiana è piena di immagini del sole, della luna, delle stelle, della rugiada, delle montagne, degli alberi, della fecondità, delle stagioni, del cielo e della terra, ecc. Questi simboli, tuttavia, non hanno tutti la stessa forza suggestiva per rivelarci i misteri di Dio, dell'uomo, della Storia Sacra, o per tradurre la risposta allo slancio della nostra preghiera o delle pratiche dei nostri atti di culto. Lo spirito che scruta l'universo per scoprirvi ciò che in ultima analisi lo determina deve innalzarsi fino all'ordine che governa l'insieme, alle leggi più generali, alle strutture fondamentali, in una parola, a tutto ciò che riconduce la diversità degli elementi all'unità primigenia. È questo, soprattutto, che l'architetto deve cristallizzare nella materia della sua chiesa. Egli costruisce un modello ridotto dell'universo schematizzato secondo le sue linee principali, in modo da rappresentare l'essenza del messaggio antropocosmico affidato da Dio alla sua creatura. Reciprocamente, l'anima che cerca di raggiungere il suo Dio non può che rifare la stessa strada dalla quale è scesa fino ad essa. La chiesa cosmica diventa la strada maestra che, attraverso grandi piani immaginari, presta allo spirito il supporto adeguato per una vera ascensione spirituale.

Stiamo però bene attenti a non interpretare queste grandi leggi in modo ristretto e tutto materiale! Esse sono subordinate agli imperativi della psicologia religiosa che recenti lavori hanno messo in luce. In definitiva ciò di cui lo spirito ha bisogno, ciò che cerca nella

sua chiesa, è un insieme di simboli forti, dinamici, capaci di condurlo fino ai confini dell'assoluto. I nostri moderni tentativi per la conquista dello spazio sostituiscono, su un nuovo registro, esperienze vecchie quanto l'umanità. Questo ci ricorda una volta di più che gli itinerari basati su immagini cosmiche hanno una risonanza umana eccezionale. Salire al cielo, scendere agli inferi, camminare verso l'Oriente... sono altrettante espressioni che traducono gesti estremi, l'assoluto nell'esaltazione, nell'abbassamento, nella fonte di luce. L'opposizione fra il cielo e la terra, fra l'alto e il basso, fra la regione delle tenebre e quella della luce, la ricerca del centro, di una porta che conduca all'aldilà, o almeno ad un livello superiore; la scoperta della segreta costituzione del mondo e dei suoi elementi, dei meccanismi dei fenomeni naturali; le meditazioni sull'origine della vita, sul motore del mondo ecc., hanno preparato in ogni tempo gli spiriti umani alle esperienze religiose più vaste e profonde. A condizione di mantenersi sempre attente alle dimensioni complementari del reale, è proprio a queste esperienze che le scoperte scientifiche moderne devono portare gli scienziati e i loro contemporanei. Il fatto scientifico, per acquistare piena realizzazione, richiede la dimensione discreta del simbolo.

La rappresentazione realistica dell'universo

È evidente che nessuna chiesa può esprimere tutto. Ognuna ha il suo proprio genio e, si può dire, i suoi accenti particolari; e l'importante non è esprimere tutto, ma condurre il più a fondo possibile ciò che si è scelto di esprimere.

Nell'epoca romanica i capitelli, i portali, gli affreschi, i motivi decorativi abbondano nella rappresentazione di minerali, vegetali, animali, uomini, spiriti alati, ecc. Realizzano simbolicamente l'integrazione delle diverse creature in un microcosmo che, sul piano della consacrazione e della liturgia, rappresenta il macrocosmo. Non si tratta di una presentazione realistica del mondo così come esso si offre esteriormente, ma di una rappresentazione teologica delle diverse gerarchie delle creature; rappresentazione che, poiché vuole suggerire il mistero delle cose, in qualche modo deve cominciare col rifiutare l'apparenza profana più immediata, come si leva il guscio per far apparire la mandorla. Questo linguaggio è traduzione; trasporta su un altro registro; si stacca dalle possibilità di equivoco legate al profano. Questo, per eccellenza, è il campo dell'arte sacra. Il suo strumento preferito è l'espressione simbolica, e non potrebbe essere altrimenti.

Nella chiesa romanica non c'è fiore che cerchi di trattenere su di sé lo sguardo, che sia un fiore come gli altri, ma ogni fiore, attraverso la sua stilizzazione, goffaggine, stranezza o ritmo, evoca al di là dell'apparenza ciò che ha il compito di rivelare. Non ci sono piante né animali che non siano infime e sublimi creature che si aprono sul mistero senza fondo della creazione (foto da 133 a 136); non ci sono astri che non rimandino in qualche modo al Libro sacro, perché urli la sua insufficienza a rendere conto di se stesso, la sua incapacità ad essere altro che il segno di una realtà superiore (foto 19, 20, 111, ecc.); non ci sono mostri né angeli che, bianchi o neri, non ricordino l'esistenza del mondo degli spiriti e non attraggano drammaticamente verso la residenza che essi stessi hanno scelto (foto 102, 103, 141, ecc.). Non c'è neppure immagine di Cristo che, pur essendo pienamente uomo, e spesso raffigurato con tratti di bellezza corporea, non sia più di un'aggiunta alla nuda fede, una proclamazione del mistero dell'Incarnazione, una chiave trascendente che apre l'intelletto ai simbolismi complementari delle gerarchie create. «Nel grande corpo del mondo, il

sussurro divino, per giungere a noi, trova tante vene quante sono le creature rette dalla stessa divinità. Così, quando guardiamo tutto ciò che è creato, siamo innalzati all'adorazione del Creatore» (San Gregorio Magno, *Moralia*, v, 29): nell'Uomo-Dio, simbolo supremo, sulla cima della scala degli esseri, l'uomo incontra Dio, il Non Creato.

È raro che la chiesa romanica offra un insieme coerente e organico di queste gerarchie create. L'epoca delle Somme teologiche non si è ancora aperta, così come quella dell'iconografia relativa alle grandi facciate gotiche. L'intuizione simbolica non ha ancora lasciato il posto alla costruzione razionale. È dunque eccezionale il caso del Portico del Foro della cattedrale romanica di Puy, la cui iconografia è stata analizzata da Olivier Beigbeder (*Forez-Velay roman*, pag. 48 e 49). A partire dalla Mano del Creatore e come in un'emanazione, si trova successivamente l'ordine vegetale (fogliame e viticci rigettati in spirali da alcuni dragoni, simbolo della germinazione), poi quello animale (grifoni e uccelli), al di sopra l'ordine umano (un uomo e una donna incoronati, come sovrani della creazione), infine l'ordine celeste (ruote girevoli, teste coronate, fiorellini). Generalmente, l'arte romanica preferisce scolpire nella pietra dei suoi edifici queste o quelle creature, scelte fra molte altre dalla grande libertà dell'artigiano, che non scolpisce un'idea—sia pure teologica—ma che consacra degli oggetti; quegli oggetti e quegli esseri dai quali è circondato e che lo interessano in modo particolare. Di qui, una straordinaria diversità sotto la quale, spesso, è vano cercare intenzioni precise.

Allo stesso modo a Barcellona l'arco esterno del portale della chiesa Sant Pau è ornato da ciottoli isolati o raggruppati a due a due, con pesci, due tartarughe e un divertente piccolo polpo. A questi soggetti che riflettono gli interessi di una città che è porto di mare, s'aggiungono due uccelli e due maschere umane. Il tutto converge verso una croce posta sulla sommità dell'arco che battezza tutto questo mondo prosaico ma a suo modo completo. La gigantesca Mano divina posta sopra al portale evoca la Mano creatrice. Più avanti diremo come la semplice presenza del tetramorfo intorno all'arco elevi questo modesto insieme al livello delle più alte vedute sulla creazione. D'altra parte, la magia di una geniale decorazione incrostata nel reliquiario di pietra del tempio evoca in modo più eloquente della debordante ricchezza della creazione la moltiplicazione degli esseri viventi o la proliferazione cellulare dell'infinitamente piccolo, l'ordine nel sontuoso disordine, l'indipendenza degli esseri nell'armonia degli insiemi, l'originalità primaria nella parentela delle famiglie,... (foto 33-35).

Gli insiemi e la loro struttura

Passiamo nell'ordine delle strutture cosmiche. Per quanto si risalga lungo i millenni, numerosissime testimonianze mostrano che l'uomo ha spontaneamente considerato il tetto delle sue costruzioni come una sostituzione della volta celeste. Le credenze dei popoli primitivi, le loro leggende o pratiche rituali, attestano che essi ne utilizzano costantemente il simbolismo. Le grandi religioni, le civiltà più evolute, quelle della Cina, dell'India, dell'Egitto, esse pure moltiplicano gli affreschi simbolici del cielo sulle volte dei loro templi o delle stanze funerarie. Ritroviamo queste concezioni nell'Antichità classica, in Grecia come in Etruria come a Roma. Il cristianesimo le ha fatte sue e l'arte bizantina ce ne dà esempi celebri e particolarmente chiari. Fin dal sec. v, le chiese basilicali avevano rappresentato sulle loro cupole il cielo stellato, gli angeli o altri simboli celesti, come il tetramorfo. L'e-

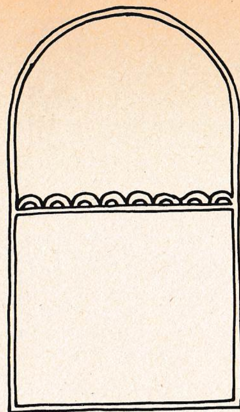
sempio più bello è forse quello del mausoleo di Galla Placidia a Ravenna (sec. V) (foto 3); bisogna ricordare anche S. Apollinare in Classe (sec. VI) nella stessa città, così come il battistero di Soter a Napoli e la basilica di Casaranello, ecc.

L'arte romanica si pone sulla stessa linea. Le decorazioni delle sue cupole, dei catini absidali, evocheranno soprattutto visioni celesti, e in primo luogo Cristo in gloria sull'arcobaleno o sulle nuvole, circondato da angeli, serafini, santi glorificati. Su questo ritorneremo quando studieremo il tetramorfo. Simile iconografia fa già pensare che questo cielo e questa terra sono diversi dal cielo e dalla terra della nostra cosmologia scientifica moderna. Il cosmo ricostruito dalla chiesa cristiana attraverso simboli è estraneo al mondo fenomenico che altre religioni aberranti o imperfette (religioni naturalistiche) hanno potuto adorare in se stesso. Queste evocazioni cosmiche non sono usate dalla chiesa cristiana se non per il loro eminente valore simbolico e per l'attitudine ad elevare gli spiriti verso realtà più alte. Attivano la tensione fondamentale dell'uomo, il cui destino può essere rappresentato come un passaggio dalla zona terrena del nostro mondo a quella ben diversa e più alta della Divinità, con tutto quello che questo passaggio implica: distacco, purificazione, preghiere rivolte al Padre che ci chiama in cielo, presso di sé.

L'assimilazione del tetto delle abitazioni al cielo è la più evidente ed universale delle evocazioni cosmiche ma non è che un caso particolare di quella più generale dell'intera costruzione al cosmo. Il gioco delle corrispondenze, più o meno sviluppate, è di una straordinaria stabilità.

Nel settore dell'arte cristiana, il simbolismo della chiesa considerata nel suo insieme come un universo in miniatura sembra essere stato lanciato, nel campo delle idee, dalla scuola dello Pseudo Dionigi l'Areopagita, verso il 500. Non si sa con certezza se questo punto di vista intellettuale influenzasse concretamente gli edifici dei primi cinque secoli cristiani. Nel sec. VII, san Massimo Confessore sviluppa esplicitamente il tema in un bel testo in versi nel quale descrive la cattedrale di Santa Sofia d'Edessa, costruita nel secolo precedente:

> È una cosa realmente mirabile che, (nella) sua piccolezza,
> (questo tempio) sia simile al vasto mondo.
> Non per le dimensioni, ma per il tipo; acque la circondano
> come il mare (circonda il mondo).
> Ecco che la sua copertura è tesa come i cieli; senza colonne,
> a volta e chiusa;
> e, inoltre, ornata di mosaici d'oro, come il firmamento
> (lo è di stelle brillanti).
> E la sua alta cupola, ecco che è paragonabile ai cieli dei cieli.
> E, simile ad un elmo, la sua parte superiore poggia solidamente
> su quella inferiore.
> I suoi archi, grandi e splendidi, rappresentano le quattro parti del mondo;
> assomigliano, inoltre per la varietà dei colori, all'arco
> glorioso delle nuvole (...)
> È su questi, in questi e attraverso questi che l'intera sua copertura
> è legata agli archi.



59



60

L'imperatore Giustiniano, che aveva fatto costruire questa cattedrale, fece innalzare anche Santa Sofia di Costantinopoli, la famosa Grande Chiesa, per la quale fu adottato ancora una volta lo stesso schema del cubo sormontato dalla cupola, schema che fino a quel momento era riservato agli oratori, ai martyria e ai battisteri. Questa chiesa gigantesca era quella in cui andava a pregare l'imperatore che si considerava una sorta di luogotenente in terra del Cristo Pantocratore e centro dell'universo. A partire dal sec. IX questo tipo si generalizza, senz'altro a motivo della sua espressività simbolica. Tale espressività è rafforzata da una distribuzione tradizionale delle pitture murali: al centro della grande cupola troneggia il Cristo in gloria, circondato dalle gerarchie celesti degli angeli; gli affreschi del cubo possono essere ricondotti grosso modo al tema della chiesa terrestre che sale verso il Signore in cielo; questo tema è illustrato con la Vergine circondata dagli Apostoli e con alcune scene evangeliche. In realtà spesso lo schema si complica con la ripresa del tema della zona celeste opposta a quella terrestre, al livello delle cupole absidali.

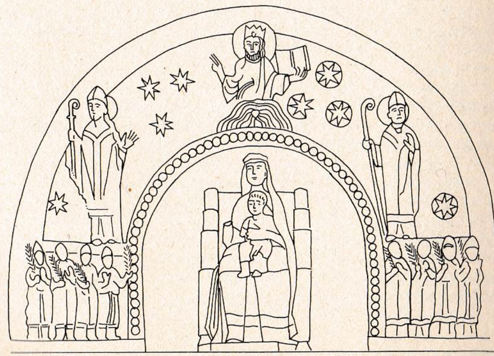
Qui abbiamo una semplice trasposizione iconografica delle concezioni cosmografiche della fine dell'Antichità. Per rendersene conto, basta considerare l'immagine schematica del mondo che illustra il trattato della *Topografia Cristiana* di Cosma Indicopleustes, del sec. VI (copiato nel IX): il tipo del cerchio su un quadrato è sufficiente a simboleggiare l'universo considerato nella sua dialettica cielo-terra (fig. 59 pag. 149). Un'altra figura dello stesso manoscritto (fig. 60 pag. 149) serve da passaggio fra i disegni simbolici del cosmo e la divisione architettonica degli affreschi, come detto sopra. Essa arricchisce lo schema precedente (fig. 59) e indica il posto rispettivamente di Dio, solo nel cielo, e delle creature nella zona inferiore quadrata; vi si possono scorgere, dall'alto in basso, gli angeli, gli uomini ancora viventi e quelli sotterrati.

Avvicinandosi al periodo romanico, e per prevenire il possibile stupore di fronte all'incredibile diversità delle sue formule, occorre considerare brevemente ciò che è stato detto del cerchio e del quadrato, per ricordarne l'essenziale. In quest'epoca meno che mai il simbolismo di queste due figure dev'essere cercato nella perfezione geometrica della linea architettonica. Si trova, innanzitutto, nella qualità curvilinea, nel ricciolo che gira e ritorna su se stesso, mantenendo la sua distanza dal centro; a questo titolo, il cerchio ha come perfetto equivalente il semicerchio, talvolta anche l'arco leggermente spezzato, frequente nell'architettura romanica (foto 44, 45), soprattutto se il movimento avviluppante delle volte gli conferisce qualcosa della sua rotondità. Per il secondo, la più semplice squadra è sufficiente ad evocare pienamente il simbolismo del quadrato; a questo proposito, ogni rettangolo gli può essere perfettamente assimilato. Inoltre, abbiamo visto che la figura circolare aggiunta a quella quadrata è spontaneamente interpretata dalla psiche umana come l'immagine dinamica di una dialettica fra il trascendente celeste a cui l'uomo naturalmente aspira, e il terrestre dove egli attualmente si situa, dove si concepisce come soggetto di un passaggio da realizzare fin d'ora grazie al concorso dei segni.

Non c'è bisogno di sottolineare che la chiesa romanica ha tratto da queste forme allo stato puro uno schema incomparabile. È inutile insistere sul fatto che essa utilizza preferibilmente lo schema del quadrato sormontato dall'arco di cerchio: di qui risulta il suo totale dinamismo, invito alla rottura del livello che riassume simbolicamente l'aspirazione fondamentale della religione cristiana. Il *salterio di Melk* (sec. XIII) ne illustra bene il tenore (fig. 61 pag. 151): la Vergine-Chiesa, circondata dagli apostoli che indicano il cielo con la mano, alza gli occhi verso il Cristo in gloria che appare in una mandorla uscita dalle nuvole celesti e presentata da due angeli. Tutta la speranza cristiana viene da questo profondo sguardo che anticipa il grande incontro. Un pannello della celebre porta di cedro scolpita di Santa Sabina, a Roma, dà a questo slancio religioso la sua naturale ambientazione cosmica rendendo esplicita la sua trasposizione tradizionale nell'ordine architettonico (fig. 62 pag. 151). La composizione ricorda la struttura cubo-cupola, presentata in alzato nella parte inferiore, mentre quella superiore mostra l'interno della cupola ribassata. Nel cubo terrestre della zona inferiore, i due apostoli Pietro e Paolo presentano una corona circolare al di sopra della Chiesa-Vergine; quest'ultima alza le mani e guarda verso l'alto; sulla volta celeste di questa stessa zona sono rappresentati il sole, la luna e le stelle: una stella centrale più grande attira tutto verso di sé. Come la croce della foto 3, essa è il segno di Cristo, che appare nella zona superiore, al centro della cupola, circondato dai quattro Viventi della sua corte celeste. Questa scena di incoronazione non costituisce tanto la rappresentazione di una glorificazione, quanto il senso di una vocazione di raggiungere, attraverso il cosmo ed i suoi simboli architettonici tradizionali, il Signore trascendente che vi si rivela. Le figure 33, 34 e 35 (pag. 87 e 89) chiarificano diversi aspetti di questo mistero. La figura 63 (pag. 151) riproduce un'opera di fattura mediocre, ma che ci servirà ad illustrare il nostro assunto. In questo caso, l'arcata centrale è sviluppata secondo una disposizione a raggi: il cubo è prolungato sui due lati da una fascia orizzontale dove prendono posto i fedeli qui in terra; la cupola è ampliata da una banda semicircolare sulla quale si scorgono, su un fondo di stelle, dei personaggi celesti: due santi vescovi con le loro aureole e, in cima, emergente dai flutti delle «acque superiori», Cristo maestro; il sangue sprizza dal suo costato aperto e va a


61


62

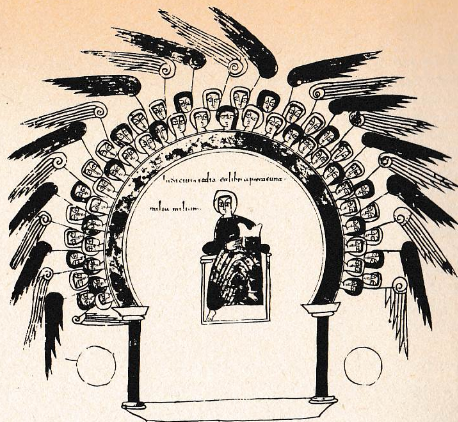

63

ricadere come pioggia redentrice sulla terra. Vedremo più avanti che la Vergine, sul suo trono cubico, simbolo dell'*Ecclesia*, risponde all'arcata di cui riassume e spiritualizza il dinamismo naturale. Ella appartiene nello stesso tempo a due mondi; proprio in lei si compie il passaggio; passaggio che la Vergine dell'Assunzione di Autun—una delle opere più perfette dell'arte romanica—pone davanti ai nostri occhi (foto 39): avendo compiuto l'ascesa interiore, intima potremmo dire, dalla chiesa terrena ella prosegue la sua corsa verso il cielo reale, del quale la volta dell'edificio terrestre non era che un simbolo. La chiesa romanica è tutta ascensione e non evasione, il che la differenzia da quella gotica.

Fin dall'ingresso in una chiesa romanica, s'impone il suo schema fondamentale. Ogni arcata della navata che segna le campate ricorda, ritma e finisce per imporre—come attraverso uno spaccato che si innalza—lo schema di base (foto 168). Esso diventa straordinariamente importante all'entrata del coro dove, ai nostri occhi, rappresenta il quadro, all'interno del quale si svilupperà la liturgia (foto 64). Per questo spesso si è sentito il bisogno di farvi un vero e proprio arco trionfale particolarmente ornato (foto 155). Capita anche che un primo arco trionfale sia stato innalzato davanti alla crociera del transetto, più vicino ai fedeli, dominandoli, come per mettere in maggiore evidenza questo schema che l'omogeneità di un'architettura armoniosa rischiava di sottrare all'attenzione; l'esempio tipico è Orcival. La figura 64 (pag. 153) nello spirito dell'uomo romanico, si sovrappone ad ogni arco di pietra; costituisce il passaggio simbolico che lo porta fino alla contemplazione della foto 21.

Perché tutto questo passi dall'ordine delle idee a quello della realtà vissuta, assimilata al nostro io più profondo, bisognerebbe attardarsi in una determinata chiesa e lasciare lentamente riemergere in superficie alcuni elementi connaturati che ogni uomo possiede, ma di cui non è sempre consapevole. Cerchiamo di supplire a questo difetto di esperienza diretta almeno con un'altra esperienza, meno completa, ma che può essere efficace. Useremo per questo una chiesa di modello ridotto. Numerose cassette o reliquiari sono concepiti in questo modo; sono stati destinati a materializzare in modo espressivo la vittoria della Vita sulla Morte, il passaggio del santo, le cui reliquie sono contenute nell'interno, dalla terra al cielo. La chiesa di pietra, simbolo della Chiesa di Cristo, è il luogo in cui avviene questo passaggio, quest'ascensione. Il reliquiario del tesoro dei Guelfi, conservato al Kunstgewerbe Musem di Berlino, e databile all'incirca intorno al 1175, ce ne dà un esempio perfetto (foto 49). È sufficientemente completo, e anche complesso, per rappresentare un edificio autentico, che non si riduce mai alla schematizzazione disincarnata di una pianta. Si distingue facilmente il quadrato del transetto, prolungato in direzione dei quattro punti cardinali con quattro bracci; la struttura di questa chiesa centrale è a dominante verticale e non orizzontale; la sua navata, perciò, è appena sviluppata. Questo quadrato è sormontato dalla cupola divisa in dodici spicchi che ricadono come un velo; ricordiamo il testo di Isaia citato sopra: «È Lui (Iahvè) che ha steso i cieli come un velo e che li ha spiegati come una tenda per abitarvi». La cupola dà rifugio ai dodici Apostoli che la tradizione vuole mettere in rapporto con i dodici segni dello zodiaco. Sul piano inferiore sono i profeti e diverse scene evangeliche. Il carattere spirituale della costruzione, nella quale si realizza l'ascensione dell'anima, è messo in rilievo dalle quattro aquile in volo che la conducono in cielo. Questo reliquiario riassume la percezione simbolica globale della chiesa tradizionale vista dall'esterno.

Rifacciamo la stessa esperienza dall'interno. La torre occidentale della chiesa di Moissac



64

ci servirà d'esempio, per non parlare di quella di Saint-Savin, Saint-Benoît-sur-Loire, Lesterps, Tournus, ecc... La chiesa si sviluppa su due piani (foto 45 e 46); ognuno di essi illustra in modo straordinario come le strutture architettoniche più naturali, meno lavorate dall'ingegnosità tecnica, siano in un inevitabile rapporto da un lato con le strutture cosmiche fondamentali, e dall'altro con quelle psichiche dell'uomo. Il piano inferiore (foto 45) si presenta come un quadrato (quello del piano della sala) determinato dalla pesante croce dei doppi archi: vera materializzazione della dimensione spaziale terrestre dominata dall'incrocio dei quattro punti cardinali celesti. In questa stanza inferiore, tozza, quasi oppressa dall'enorme massa di pietra con le pesa sopra, tutto ci porta verso il basso, la nostra condizione terrena, dipendente, dominata, con il suo bisogno di protezione, con il segno inevitabile del carosello delle stagioni, che rode l'esistenza effimera. La stanza superiore s'innalza verso la sfera della cupola (foto 46); è aspirata dall'occhio gigante aperto come una porta verso l'aldilà, che non si vede, ma che attira tutto (foto 47). Con un solo slancio essa conduce dal quadrato della base, quello della sala inferiore, al più alto cerchio trascendente. È pura dialettica. Nella sala superiore, un ritmo binario è comune alle arcate inferiori e alle travi maestre della volta: c'è continuità. L'imperfezione del quaternario è ripresa e valorizzata dalla perfezione del ternario che la raccoglie: il dodici è un numero perfetto, e qui lo si può intuire. Allo stesso modo, si sente che questa perfezione non è una negazione o un rifiuto della contingenza terrena, ma un'assunzione. Non è un simbolo del Nirvana, ma della Gerusalemme celeste (cfr. foto 22 e 23). Non può essere spiegato con dei ragionamenti, ma se ne deve percepire umilmente l'evidenza, che deriva dalla natura delle cose.

Centri sacri e microcosmi

Non diremo più nulla sul tempio come immagine dell'universo, né dal punto di vista della sua iconografia né da quello della sua struttura cosmica. Allargheremo piuttosto queste prime considerazioni mostrando che gli stessi principi sono stati utilizzati in molti altri campi, assai diversi, partendo dalla stessa intuizione.

Il simbolismo religioso tradizionale considera come microcosmi non solo la chiesa, ma anche ognuno degli oggetti nei quali si compiono dei misteri.

Come abbiamo già accennato, l'altare è il primo e il più essenziale di questi oggetti. Ciò vale sia per il più semplice sia per quello più decorato. Per capire meglio, sceglieremo un esempio molto elaborato: l'altare romanico di Lisbjerg aggiunge una straordinaria concezione simbolica ad una autentica perfezione artistica (foto 32): è un microcosmo naturale e spirituale nello stesso tempo. La cassa cubica terrestre è ornata nella parte centrale dal quadrato della Gerusalemme degli ultimi tempi (foto 41), al centro del quale un piccolo edificio cubico a cupola porta al di sopra dell'arco la scritta CIVITAS HIERUSALEM; la Chiesa-Vergine vi ha preso posto e presenta il suo Bambino; due serafini la circondano. Essa incarna il movimento di ascensione che deve innalzare la Chiesa terrena verso il cielo (cfr. fig. 62 e 63 pag. 151); sopra l'arco, un piccolo personaggio esce da un'arcata e comincia ad alzarsi in direzione dell'Agnus Dei, che due uomini, con il libro della Rivelazione in mano, contemplano con lo sguardo rivolto verso l'alto. Un po' sulla destra e più in alto, un angelo porta in cielo l'anima del credente. L'arco celeste superiore (foto 40) è organizzato in modo ammirevole: la banda orizzontale in basso è occupata da Cristo Maestro, troneggiante su due leoni, circondato dal collegio dei dodici apostoli: è la Chiesa così come la conoscono gli uomini qui in terra. Il grande arco del firmamento sorregge, dal suo punto di vista più elevato—al di sopra delle «acque superiori»—il trono di Dio dove ha preso posto il Cristo risuscitato dopo la sua Ascensione; ai lati, alcuni membri della Chiesa celeste. L'unico strumento della salvezza, che congiunge la terra e il cielo è la croce del Salvatore (la vedremo ben presto assimilata in modo tradizionale all'asse del mondo) che porta l'immagine del crocefisso. Cristo e la Chiesa sono così resi presenti secondo i diversi aspetti dei misteri della salvezza, evocati a partire da un simbolismo cosmico rarefatto, e realizzati attraverso la liturgia eucaristica.

Il ciborio costituisce il normale elemento che sovrasta l'altare. È una costruzione leggera, costituita essenzialmente da una cupola su quattro colonne; in principio sovrastava tutti gli altari, luogo per eccellenza in cui si celebra, per la Chiesa e nella chiesa, la consacrazione di tutto l'universo; gli antichi altari di pietra erano a forma di cubo. Allo stesso modo, il battistero è il luogo in cui opera il mistero della rigenerazione, che è una nuova creazione; questa rigenerazione tocca innanzitutto l'uomo, ma, con lui, tutto l'universo. Battisteri e cibori riprendono generalmente la struttura cosmica cubo-cupola (ma il battistero, più spesso, mette in evidenza la struttura ottagonale, forma cubica sviluppata). Il battistero di Doura, che risale al sec. III, presenta già una cupola stellata su fondo blu che non lascia dubbi sul suo simbolismo. Il battistero di Jbail, in Libano, in una regione ben diversa, è pure un bell'esempio di questa struttura allo stato puro (foto 44). Struttura che si ritrova, per esempio, nel ciborio dell'altare laterale di sinistra della chiesa di San Juan de Duero, in Spagna, quindi molto lontano dalla precedente (foto 42). Pitture ed affreschi ne hanno moltiplicato le rappresentazioni, come il divertente affresco romanico (verso il 1225) della cattedrale di Anagni, che mostra l'offerta di Abramo e Melchisedec su un altare sormontato da un magnifico ciborio (fig. 65 pag. 156).

Il chiostro è costruito come la più tradizionale delle città sacre (fig. 66 pag. 157). È già una Gerusalemme celeste, un nuovo mondo: i «cieli nuovi e la terra nuova» descritti nell'Apocalisse nel capitolo ventunesimo. All'incrocio dei quattro viali dello spazio (cfr. foto 55), il pozzo, un albero, una colonna, segnano l'ombelico, il centro del cosmo (fig. 66; foto 56). Di là passa l'asse del mondo, questa scala spirituale la cui base affonda nel regno delle tenebre inferiori.

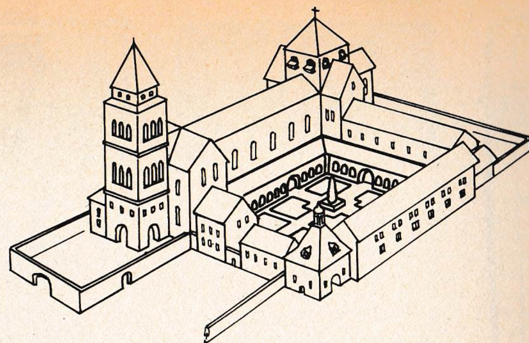
Il pozzo è di per sé un microcosmo riportato all'essenziale; numerosi culti ne attestano il carattere sacro. Esso permette di comunicare con il luogo di soggiorno dei morti; l'eco cavernosa che ne risale, i riflessi fuggevoli dell'acqua agitata, anziché chiarire il mistero, lo rendono più fitto. Considerato dal basso verso l'alto, si tratta di una lunetta astronomica gigante puntata dal fondo dei visceri della terra verso la volta celeste. Questo complesso realizza una scala della salvezza che collega fra loro i tre piani del mondo (cfr. fig. 83 pag. 191). Anche il pozzo coperto, nella sua qualità di sintesi cosmica, richiama una costruzione quadrata—corrispondente al cortile del chiostro e alla zona terrestre—sormontata da una cupola. Il pozzo di Cayssac è completo: Cristo vi appare nell'occhio della chiave di volta con le braccia aperte su un campo di stelle, come per attirare e accogliere i peccatori che salgono dalla profondità degli abissi (foto 48).

I reliquiari non ricalcano evidentemente tutti la forma di una chiesa, come quello della foto 49. Tuttavia, sono numerosi quelli che possono essere riportati al tipo dell'imago mundi. Ne utilizzano felicemente il simbolismo dinamico del passaggio dal terrestre al celeste; quest'ultimo, spesso, è sottolineato da un'iconografia che pone alla base dei personaggi terrestri, mentre sui rampanti della copertura o sulla parte alta delle facce laterali è rappresentata l'anima del santo che sale al cielo. Il reliquiario irlandese detto la campana di San Patrizio si collega a questa concezione; è un cofano a base rettangolare e segnato da croci, sormontato da un cimiero semicircolare il cui risvolto è ornato da simboli celesti (spirituali): due uccelli appaiati ai lati di una verticale di ascensione. Sul reliquiario di Saint Calmin a Mozat (Puy de Dôme) appare ancora chiaramente il tipo del cubo sormontato da cupola; nel cubo si vedono, in basso, dei muratori al lavoro, mentre sulla cupola, in cielo, appare il martire glorificato (foto 38).



65

Per la fede, le tombe sono una sorta di reliquiari; case nelle quali il credente sa che si realizza il passaggio dalla terra al cielo. Il corpo vi è coricato, ma la forma della tomba e la sua decorazione dichiarano che, al di là di quest'apparenza, il defunto è sulla strada verso il felice aldilà. Si ritorna in continuazione ai simboli che affermano con tranquilla sicurezza che colui che giace, ben lungi dall'essere tornato alla materia, è teso più che mai verso una meta, che è sulla strada o che ha ritrovato l'orientamento adamico. Sotto questo punto di vista, sono significative le tombe apparenti del periodo preromanico (dal V al IX secolo). Se ne sono trovati numerosi modelli a Roma, in Italia e nel sud della Francia. Sono ornate da sculture i cui motivi sono quelli della simbologia cristiana del sec. V, particolarmente limpida. Generalmente, appaiono concepite come un'architettura; quella dei cassoni, dei reliquiari o dei templi. La tomba di Onorio a Ravenna si presenta a forma di un edificio in



66

miniatura voltato a botte: questa botte, come tante altre coperture di tombe, è ornata di scaglie, che sono un simbolo della montagna destinato a persistere nell'arte romanica dove si scorgono spesso sotto i piedi del Cristo in ascensione, sotto i piedi degli angeli, in cima a montagne che simboleggiano il limite della terra e il contatto con il cielo, ed a volte arrivano a rappresentare il cielo stesso. La stessa struttura si ritrova sul lato minore che fornisce uno degli esempi più belli delle due zone terrestre e celeste: non vi è nulla come questa bordura orizzontale di separazione con il suo ampliarsi e ritorcersi, che si avvicini tanto agli schemi puri che ben presto vedremo sui tamburi degli sciamani (foto da 71 a 75 alle pagg. 160-161).

Sulle lastre tombali piatte era evidentemente necessario limitarsi ad una disposizione orizzontale. Talvolta è inciso sulla pietra un disegno di edificio semplificato (fig. 69 pag. 158). La parte alta o il frontone, posti sul lato ove appoggia la testa, sono particolarmente decorati, spesso con motivi circolari a croci e stelle che segnano la zona in cui ora si situa la vita. Qualche volta un semplice rettangolo basta a sottolineare questa zona: può essere valorizzato da un bordo, come sulla pietra tombale di Sandrebert, al museo di Nantes, bordo che può richiamare quello della tomba di Onorio.

I diversi procedimenti che si riallacciano al simbolismo delle strutture architettoniche orientano le tombe verso l'alto. È interessante paragonarle a quelle che utilizzano altri simboli dell'orientamento ascendente: per esempio, l'ascesa al cielo per mezzo degli angeli (fig. 68 pag. 158), la montagna o l'albero che studieremo più avanti (fig. 67 pag. 158).

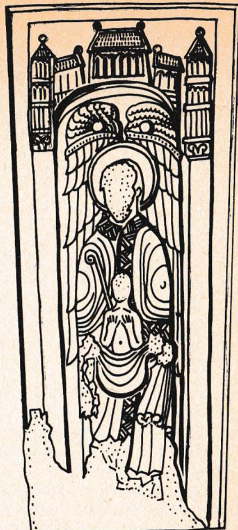
Per finire, ecco una tomba romanica conservata al Museo di Stoccolma (foto 43), notevole per la sua falsa abside sul lato anteriore: da quell'abside, alla fine dei tempi, s'innalzerà il Cristo Sole di Giustizia per la resurrezione generale. Quest'ultima tomba costituisce una variante: più che verso l'alto, è orientata verso est. Ma in realtà le due concezioni si sovrappongono: si tratta sempre di una dialettica di passaggio da un basso a un aldilà, da uno stato presente ad un altro sperato. È straordinario constatare come le civiltà più diverse, per esprimere ciò, hanno fatto ricorso agli stessi semplici simboli (fig. 70 pag. 158).

Il tempio e il cosmo

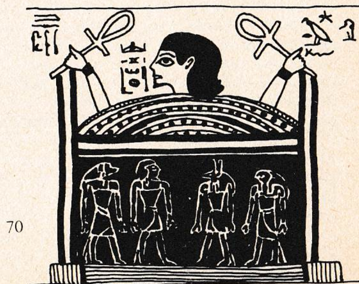




68



69

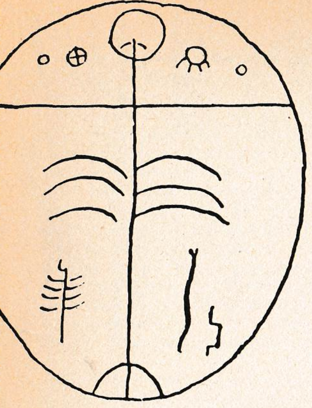


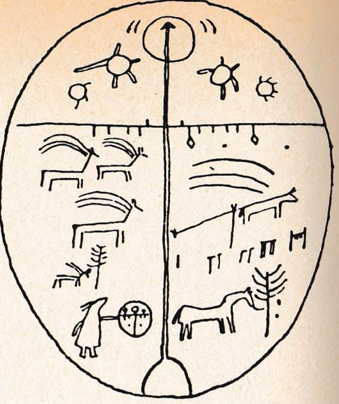
70

Questa bipartizione simbolica dello spazio spirituale sottintende i principali percorsi rituali o liturgici, e gli itinerari mistici; questo è l'essenziale. Sfortunatamente non possiamo dilungarci sulle rappresentazioni psicologiche connesse a questi passaggi, né sui valori religiosi che possono risvegliare o sviluppare. Per rimanere all'interno della prospettiva di questo studio, ci contenteremo di presentare a titolo d'illustrazione complementare, il caso particolarmente limpido dei tamburi magici che gli sciamani delle regioni dell'Altai usano nelle loro cerimonie religiose (fig. da 71 a 75 pag. 160-161). Si può agevolmente analizzare il rapporto con gli esempi di bipartizione simbolica che abbiamo presentato sopra: le due zone del cielo e della terra sono separate da una frontiera orizzontale, in vista di una rappresentazione rituale: è un ingresso, allo stesso titolo del portale delle nostre chiese, come i gradini o i cancelli dei nostri santuari (cfr. foto 63, 64). Nella figura 74, il cielo è attraversato dalle costellazioni rappresentate sotto forma di animali e cavalieri (in alto, sulla destra, possiamo scorgere il cavaliere di Venere con la stella in mano); sopra la fitta striscia di separazione stanno le creature terrestri: vegetali, rettili, tartarughe (?), quadrupedi, uomini. Altre quattro varianti (fig. 71, 72, 73, 75) sono del più grande interesse per illustrare simbolismi che studieremo più avanti (asse del mondo, albero del mondo, schema dell'ascensione).

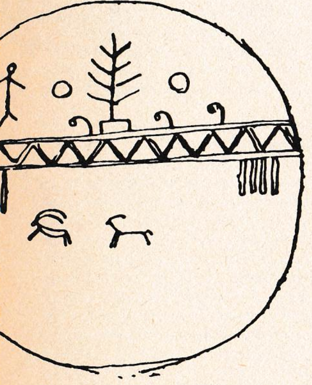
I giochi rituali di numerosi popoli sono fondati su questa bipartizione, che si pone già nell'ordine liturgico. Ancora ai nostri giorni, un gioco degli Indiani Fox dei Grandi Laghi si svolge su un'area circolare orientata e divisa in due zone, la Terra e il Cielo; si disputa fra un campo di morti e uno di vivi; il nostro gioco del mondo gli assomiglia un poco. Il gioco della pelota della civiltà maya, e molti altri, usano lo stesso simbolismo cosmico per un passaggio rituale dalla terra al cielo. Siamo alle origini fondamentali ed universali della psicologia religiosa; l'arte sacra che riesce a tradurla in realtà colpisce l'uomo intimamente. Per cercare di raccogliere alcune nozioni essenziali che sono state presentate in questo capitolo, finiremo giustapponendo alcune immagini e alcuni testi. A questo scopo, ci serviremo largamente della *Topografia Cristiana di Cosma Indicopleustès* di Wanda Wolska (P.U.F. 1962, cap. 4).

La figura 78 (pag. 162) ci offre una perfetta sintesi che servirà da punto di partenza. Questo mosaico della cappella della Theotokos sul Monte Nebo è databile al V (o VI) secolo; rappresenta il tempio di Gerusalemme. È una rappresentazione più simbolica che realistica. Illustra in modo meraviglioso i mutamenti attraverso cui si è passati dalle descrizioni bibliche del Tempio, che lo dispongono secondo tre sale rettangolari orizzontalmente contrapposte (il portico, il Santo, il Santo dei Santi), ad una costruzione la cui struttura simbolica è essenzialmente ricondotta al complesso quadrato-cerchio, senza curarsi di precisare se questo piano si sviluppa in orizzontale o in verticale. In questo modo si prepara la feconda ambiguità che costituirà la norma nelle chiese medioevali, con il loro duplice tragitto navata-abside e cubo-cupola. In questo mosaico si verifica il processo di incastro caratteristico dei simboli: all'interno del grande Tempio appare un micro-Tempio omologo e con la stessa struttura. Questo piccolo tetrastilo rappresenterebbe il tempio di Gerusalemme prima della distruzione della città nel 70 d.C.; sotto il suo colonnato centrale si è creduto di riconoscere una porta che si apre sul Santo dei Santi; qui, ancora, la nozione di centro sacro trova un'espressione parlante. Questa struttura era poi ugualmente caratteristica di quella pietra simbolica del Tempio che era stata l'Arca dell'Alleanza che vi era custodita (fig. 76, 79, 81 pag. 162-163). L'Arca racchiudeva in sé ciò che Israele aveva di più sacro;





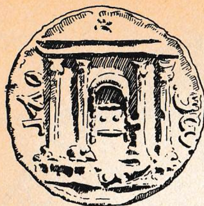
72



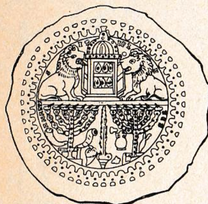


74





76

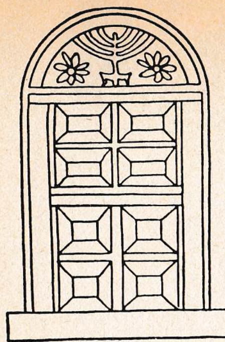


77

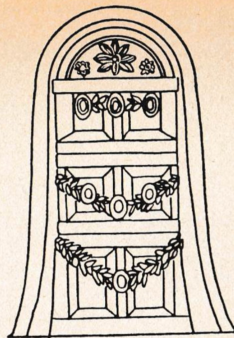
78

era inoltre il trono sul quale si rendeva presente Iahvè. Dopo la distruzione del Tempio e la perdita dell'Arca, questo doppio ruolo fu trasferito alla Legge, alla *Thorah*, i cui rotoli attireranno tutta la venerazione che un tempo Israele portava al Tempio e all'Arca. L'armadio della Thorah sarà rappresentato sotto la stessa forma dell'Arca e del Tempio (fig. 77 pag. 162), poiché questa forma era stata riconosciuta come il migliore ricettacolo del sacro, delle cose più sante, segno della loro stessa santità.

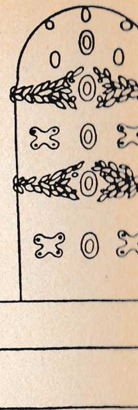
L'esposizione di Filone ci aiuta a comprendere ciò che questa forma evocava profondamente. Oltre alle usuali interpretazioni, che abbiamo segnalato sopra e che si sono tramandate, appare in quest'opera un nuovo elemento. Egli abbandona la divisione tripartita (orizzontale) del Tabernacolo (il Tempio), che seguiva le componenti dell'universo (cielo-terra-mare); andando al di là del mondo fisico, estende il simbolismo all'aldilà. Il Tempio di Mosè diventa il quadro rituale nel quale cose spirituali (Idee) e cose materiali si oppon-



79



80



8

gono o coesistono come due mondi eterogenei che si dividono il santuario: il Santo e il Santo dei Santi. Il Santo è la parte esterna del tabernacolo, il Santo dei Santi quella interna. «Il velo separa l'Interno dall'Esterno; l'Interno è sacro e veramente divino; l'Esterno, per quanto sacro sia, non ne ha la stessa natura e neppure una simile. In questo modo sono rappresentate le parti mutevoli del mondo sublunare, soggette a variazioni, e la parte celeste, nella quale non c'è né avvenimento (*caret casu*) né cambiamento, ed è attraverso il velo che sono separate fra loro» (Filone). Come il velo nel tabernacolo, il firmamento, nell'universo, costituisce la frontiera fra il sensibile e lo spirituale: «Il demiurgo, opponendo al cielo intelleggibile ed incorporeo il cielo sensibile e corporeo, gli diede il nome di firmamento» (Filone). «I due mondi, quello visibile e quello invisibile, si distinguono per l'antitesi del caduco e dell'immutabile, del creato e dell'eterno» (Wolska).

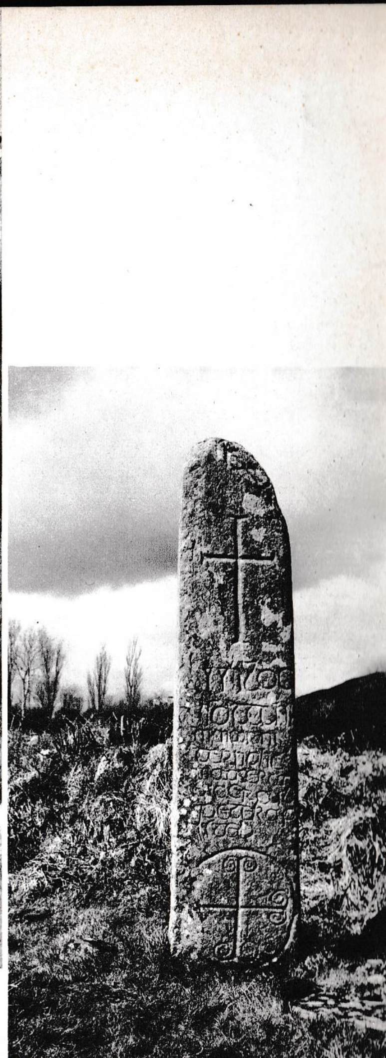
L'esegesi cristiana riprenderà il discorso di Filone. Non solo Origene, nel suo commento allegorico all'Esodo, dirà che «il tabernacolo è una rappresentazione del mondo intero», ma anche altri autori (Clemente d'Alessandria, lo pseudo-Crisostomo, Teodoreto di Siro), sulla linea di Filone, dopo aver esposto il simbolismo cosmico del Tempio mosaico, spiegheranno che il mondo fisico, a sua volta, non è altro che un luogo di passaggio simbolico offerto allo spirito in cerca di più alte realtà. A questo stadio, l'esposizione si riduce alla spiegazione di una bipartizione radicale, di cui abbiamo parlato a lungo rilevandola in vari esempi. Tornano continuamente due termini antitetici: επουρανια e επιγεια, le cose celesti e quelle terrestri, ciò che fino a questo momento abbiamo chiamato il Cielo e la Terra.

In questi autori si constata che il simbolismo del Tempio mosaico è omogeneo e coerente nelle sue diverse applicazioni: cosmica, ontologica e anche messianica (poiché la salvezza è un passaggio da una delle due zone all'altra); il simbolismo è fondato sulla bipartizione del tabernacolo. D'altra parte è chiaro che, per loro, la forma simbolica del tabernacolo non pretende di essere una rappresentazione realistica della struttura del mondo così come essi la concepiscono: per Filone, come per Clemente, il mondo è una sfera... «Cosma, invece, trasformò il simbolo in realtà fisica. Secondo lui, la forma e la divisione del tabernacolo sono indici sicuri della forma e della divisione spaziale dell'universo (fig. 59 pag. 149). Questo è rigorosamente diviso in due, in vista delle sue multiple destinazioni: trono del visibile e dell'invisibile, contenitore della condizione celeste e di quella terrena, teatro dell'opera di salvezza che comincia sulla terra e che si compie nello spazio superiore dell'universo» (Wolska).

Ancora una volta, cogliamo nel vivo quella che si potrebbe chiamare l'autonomia del pensiero simbolico, con lo straordinario potere che ha di riformare o reinventare, quando sia necessario, ciò che vuole vedere, e la stabilità del modello immaginario al quale si rifà imperturbabilmente, come l'ago calamitato si orienta sul Nord.

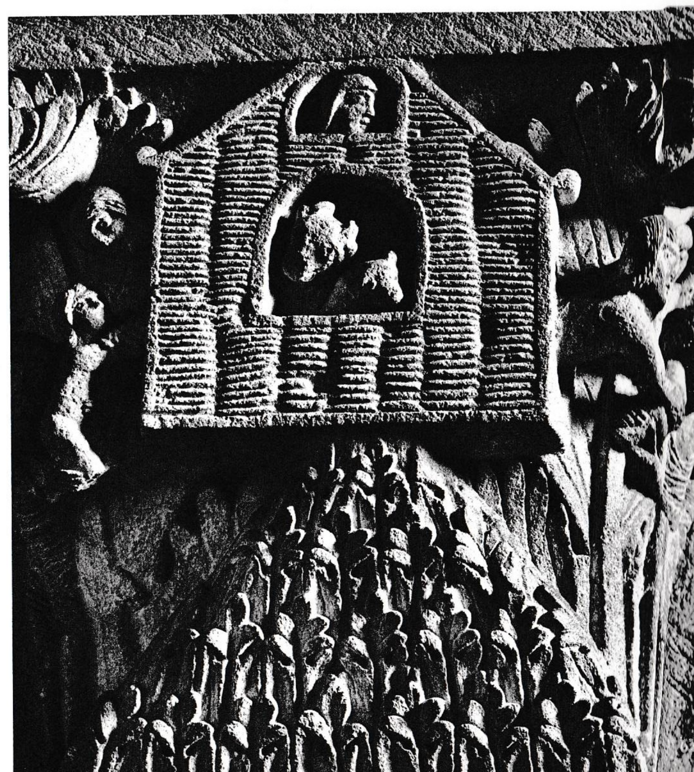












Frygter GUD og Kongen ærer


IVDEORV
FREDINANDVS REX



L'ascensione e le altezze

L'ascensione

Le immagini dell'elevazione e, in particolare, i simboli verticalizzanti sono quelli che maggiormente coinvolgono l'uomo nella sua interezza: «ogni valorizzazione non è forse verticalizzazione?» (Bachelard) (nota 4 pag. 472). Il simbolismo ascensionale, usato di sovente, è eccezionalmente ricco di peculiarità religiose, cosa che è stata perfettamente intuita dalle espressioni dell'arte antica e da innumerevoli rituali. È di estremo interesse, per noi, considerarli attentamente, per riumanizzare le nostre attitudini, liturgie e meditazioni.

«Ogni ascensione—ha potuto scrivere Eliade—è una rottura di livello, un passaggio nell'aldidà, un superamento dello spazio e della condizione umana... La consacrazione di monti o scale attraverso i rituali di ascensione o scalata, deve la sua validità al fatto che inserisce il praticante in una regione superiore celeste» (Eliade T 96). Poi, fornisce alcuni esempi.

La morte non è nient'altro che un passaggio nell'aldilà, al quale, in molte regioni, conduce un sentiero che scala le montagne o che attraverso una gola supera la barriera montagnosa che chiude l'orizzonte ove tramonta il sole: «Yama, il primo morto della tradizione mitica indiana, ha percorso le alte gole per mostrare il cammino a molti uomini». E il dio egizio Ra grida: «Mi è stata preparata la scala per vedere gli dei». Gli amuleti che rappresentano una scala o scalinata, rinvenuti in molte tombe delle dinastie arcaiche e medievali, vengono replicati più o meno inconsciamente nella mente di ogni uomo.

Se la morte è un'esperienza assoluta di passaggio nell'aldilà, la religione non ha rinunciato a farvi penetrare i suoi adepti da vivi, grazie al potere dei riti o delle liturgie. Una vastissima letteratura rappresenta il materiale più diverso; per essere capita, esige il ricordo di esperienze personali intensamente vissute e diventate, nel fondo della nostra immaginazione, dei simboli densi di significato (cfr. fig. 16, pag. 53 e fig. 56, pag. 135).

Nella maggior parte dei casi, senza dubbio, bisognerebbe richiamare esperienze infantili; rivivere, solo con se stessi, quegli istanti unici nei quali si è conosciuta l'esaltazione, mescolata alla paura, della prima salita arrischiata... e riuscita. Alcune illustrazioni, che ci asterremo dal commentare, rappresentano nostalgie di ogni tipo, vecchie come l'umanità, e che non scompariranno mai (foto 50 e 53).

L'ascensione e le altezze

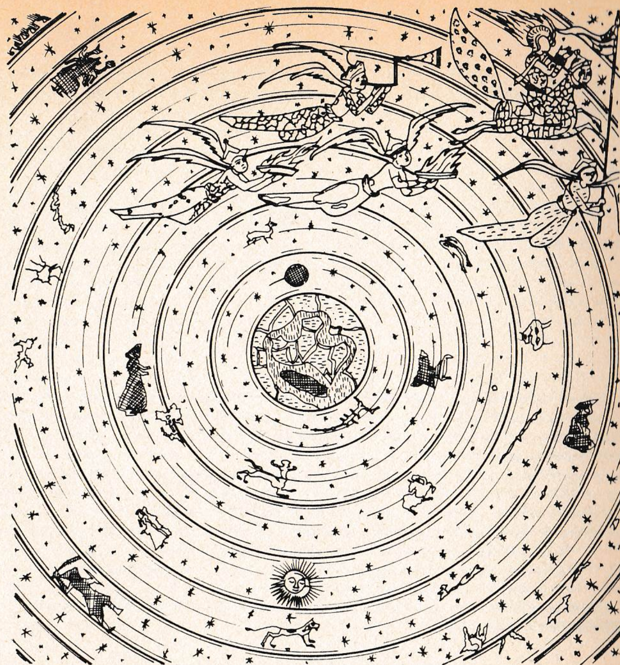
Il supporto immaginario dell'ascensione può essere una scala che congiunge cielo e terra (foto 50), come nel segno di Giacobbe, una corda (foto 53), un albero, una colonna, una ragnatela, un cervo volante, ecc...

Particolarmente suggestivo è quel mito dell'Oceania che racconta come l'eroe sia giunto in cielo attraverso una catena di frecce, cioè fissando la prima freccia alla volta celeste, la seconda alla prima, e così di seguito, fino a comporre una catena fra cielo e terra. In effetti, la freccia è uno dei più potenti simboli celesti; sia in posizione discendente (in questo caso è uno degli attributi che la divinità tiene fra le mani, e simboleggia gli interventi divini che, per esempio, materializzano il fulmine punitivo o teofanico, la pioggia che feconda, il raggio di luce che vivifica: in tal modo si spiega l'espressione biblica «figlio della faretra»—di Iahvè—con cui si designano gli uomini in favore dei quali Dio interviene continuamente dall'alto dei cieli, nonché gli uomini che tiene nelle sue mani e di cui si serve da sovrano, come un arciere si serve delle sue frecce); sia in posizione ascendente come nell'esempio citato (in questo caso dà al soggetto la rettitudine tutta aerea della sua traiettoria che, sfidando la pesantezza, realizza simbolicamente una liberazione dalle condizioni terrestri) (cfr. fig. 72 pag. 160).

In sogno, Giacobbe ha visto la scala misteriosa sulla quale alcuni angeli salivano e scendevano in una comunicazione ininterrotta fra terra e cielo. Cristo riprenderà l'immagine per far capire che lui stesso è la scala che ristabilisce le comunicazioni fra l'umanità peccatrice e il cielo finalmente riaperto: «In verità, in verità vi dico, vedrete il cielo aperto e gli angeli di Dio salire e scendere sopra il Figlio dell'uomo» (Gv. I, 51). La stessa scala è stata vista da Maometto come legame fra il tempio di Gerusalemme e il cielo, scalata dalle anime dei giusti che salgono verso Dio. Dante, «il più verticalizzante» fra i poeti (Bachelard), l'ha descritta innalzata nel cielo di Saturno e percorsa dai gruppi di beati che se ne servono per guadagnare l'ultima sfera celeste (*Paradiso,* XXI). Le diverse scale della perfezione, le ascensioni spirituali, sono un tratto costante delle letterature mistiche.

Porfirio, nella sua vita di Plotino, riporta che quest'ultimo ha conosciuto per quattro volte questo celeste rapimento durante il periodo in cui hanno vissuto insieme. Non si può dimenticare la testimonianza di san Paolo che narra la propria esperienza: «Conosco un uomo in Cristo che, quattordici anni fa—se con il corpo o fuori dal corpo non lo so, lo sa Dio—fu rapito fino al terzo cielo. So che quest'uomo—se con il corpo o senza corpo non so, lo sa Dio—fu trasportato in Paradiso» (2Corinti XII, 2-4). La tradizione islamica descrive uno dei viaggi celesti di Maometto che l'arcangelo Gabriele va a prendere nella sua casa della Mecca per fargli percorrere la scala dei diversi cieli; incontra Adamo (nel primo), poi negli altri Idris, Mosè, Gesù; infine Abramo (nel sesto); «poi l'angelo mi portò in alto fino a che mi fece giungere su un'altura da dove sentivo lo sbattere delle ali». Una straordinaria illustrazione conservata al British Museum ci mostra, staccantesi su un fondo blu notte, Maometto che cavalca la giumenta Boraq e attraversa le sfere celesti rappresentate con cerchi stellari ornati con i segni delle costellazioni e dei pianeti, e scortato da angeli rossi e verdi (fig. 82 pag. 187).

La dottrina dell'ascesa delle anime attraverso i sette cieli, largamente esposta dai Padri della Chiesa, sul piano del materiale immaginario usato non è che la cristianizzazione di temi vecchi quanto l'umanità, spesso rinforzati da un retroterra dualistico, come nella prospettiva neoplatonica, con marcata accentuazione sull'opposizione fra la verticalità «spirituale e la piattezza carnale o la caduta» (Durand).



82

Nell'epoca romanica, il tema dell'ascesa ha mantenuto tutto il suo vigore; vedremo che l'iconografia lo illustra spesso, sia nei manoscritti, sia nelle pietre delle chiese. E continuerà in seguito: Guglielmo di Saint-Thierry descriverà l'*anabathmon* (ascensione) dell'anima che, attraverso sette gradi, s'innalza fino alla vita celeste, gradi messi in rapporto con le sette porte del cielo. Ildegarda di Bingen e, dopo di lei, Onorio d'Autun e Adamo di Saint-Victor vedono nella Croce di Cristo la Scala dei peccatori, ancora chiamata la divina Scala. Nel sec. XVI san Giovanni della Croce presenterà le diverse tappe della vita mistica come l'ascesa del monte Carmelo sulla sommità del quale s'incontra Dio nella nuda fede, secondo un itinerario che ha illustrato di sua propria mano con un disegno comparso sul frontespizio dell'opera.

La montagna

Queste poche note sono sufficienti a far presentire l'importanza del tema della monta-
na sacra che occupa un grande posto nelle rappresentazioni dell'immaginazione religiosa.
ueste ultime devono essere chiarite attraverso nozioni di teologia biblica concernenti il
onte Santo in generale e il monte Sion in particolare (nota 5 pag. 472). Questa teologia
blica raggiunge la sua totale dimensione umana solo a condizione di trovarci aperti all'e-
spontanea delle immagini che, lungi dal voler snaturare o violentare, intende piuttosto
lorizzare e definire. Bisogna dunque cominciare col mettere in luce le prerogative essen-
ali naturalmente proprie all'immagine della montagna sacra. Possiamo così riassumerle:

1. la montagna serve come congiunzione fra terra e cielo.
2. la montagna santa è situata al centro del mondo; è un'immagine del mondo.
3. il tempio è assimilato a questa montagna.

Questi tre grandi principi sono strettamente connessi fra di loro; li ritroveremo in se-
ito più o meno mescolati.

La montagna, legame fra la terra e il cielo

Per il suo carattere massiccio di altura che domina la terra circostante, il disagio che si
ova nell'avventurarvisi, la quasi impossibilità di restarvi per lungo tempo, il suo essere
viluppata dalle nubi, lo scatenarsi frequente del fulmine, la montagna costituisce un vero
proprio mondo a parte: quelle montagne eterne, quelle colline sante di cui parla spesso
Bibbia, sono il luogo in cui la terra, come un gigante, si alza, si solleva, si tende verso il
lo (foto 57). È qui che si fissa irresistibilmente lo sguardo dell'uomo rapito dal richiamo
e viene dall'alto. Essa è la scala favolosa che offre un inizio di realizzazione ai suoi sogni;
piano su cui egli anticipa la parte migliore di se stesso e dove urgono ascensioni più
isteriose. La montagna è il luogo alto dell'umanità. Le letterature religiose ne celebrano
ccellenza; la sua cima è il punto in cui la divinità scende e incontra l'uomo che sale verso
lei. In India c'è l'abitudine di dire che gli dei non scendono mai più in basso delle cime
i monti e che bisogna arrampicarsi fin là per incontrarli. Vi è contenuto il simbolo della

riunione: il primo e il più sacro dei santuari, l'archetipo di tutti i templi.

Questo simbolismo è così forte, che spesso è apparso insostituibile. Non è raro che, in un paese di pianura, siano stati intrapresi lavori giganteschi per far sorgere vere montagne artificiali: templi, tombe e luoghi di culto..., sono sempre monumenti sacri, qualche volta anche veri mausolei della coscienza sacra di un popolo o di una civiltà.

«Andiamo, costruiamo una città e una torre la cui sommità raggiunga il cielo». Questo proposito dei costruttori della torre di Babele non è altro che la caricatura, vecchia come il mondo e smisuratamente gonfiata dall'orgoglio, del disegno religioso che perseguivano gli architetti dei famosi ziggurat mesopotamici che hanno ispirato il testo biblico. La struttura degli ziggurat è, grosso modo, quella della torre messicana della foto 58. Queste gigantesche costruzioni s'innalzavano in mezzo alle città, accanto al tempio principale posto su una collina artificiale, come fossero tanti campanili che fiancheggiano le nostre chiese; dominavano la pianura circostante, un po' come la cattedrale di Chartres o il Mont-Saint-Michel visto dalla spiaggia (foto 61). Erano composti di tre, cinque o sette terrazze, sempre più piccole; la più alta serviva ai sacerdoti come osservatorio per i rilevamenti astrali sui quali fondavano i loro oracoli; qui vi era un piccolo tempio. Queste torri erano di proporzioni colossali, poiché quella di Babilonia misurava m. 90 di lato alla base e altrettanto in altezza. In Mesopotamia sono stati trovati circa trentacinque di questi ziggurat. Le terrazze erano legate fra loro da scale monumentali. La grande scalinata dello ziggurat di Babilonia s'innalzava con una sola gradinata fino alla cima. L'altezza dei gradini, circa cm. 80, suggerisce da sola un senso più simbolico che pratico! Precisamente il senso di una scala presentata al dio perché scenda sulla terra, e agli uomini perché salgano ad offrirgli i loro sacrifici. Di questo si ha un riflesso nel nome dello ziggurat di Larsa: Casa del legame fra il Cielo e la Terra. Babele significa Porta di Dio, come Béthel—luogo in cui Giacobbe vide la scala che legava cielo e terra—significa, secondo Giacobbe, Casa di Dio e Porta del Cielo; avremo occasione di dire che la liturgia della dedicazione delle nostre chiese utilizza questa visione del patriarca biblico. A quello della scala si aggiunge un simbolismo cosmico già messo in evidenza dalle dimensioni colossali. I nomi degli ziggurat lo indicano ancora meglio: Casa della Montagna-Universo ad Assur, Casa delle sette guide del cielo e della terra a Borsippa (queste sette guide sono i pianeti); a Babilonia, il tempio posto sulla sommità era dipinto in uno squillante blu cielo. Più avanti studieremo altri esempi.

La montagna, centro del mondo

Questo simbolismo non è poi così semplice come sembra di primo acchito. Il secondo principio ce lo dimostrerà: la montagna sacra è al centro del mondo. Il fatto è comune; questa concezione appare già in monumenti preistorici, dov'è attestata in modo abbondante in Africa e in Europa presso gli antichi Germani.

Ogni popolo e civiltà ha la sua montagna-centro del mondo. Per alcuni si impone una montagna prestigiosa per le sue proporzioni o per il profilo, come l'Himalaya; il Fouji-Yama—la più armoniosa con i due versanti perfettamente simmetrici e la cima coperta di nevi eterne (foto 57)—; l'Aborj in Iran. Per altri, invece, bastano un poggio e una semplice collina; tutti i folklori hanno i loro altipiani centrali. Per altri ancora, infine, la montagna del mondo è puramente simbolica. Nella tradizione islamica, la *Ka'aba* cubica la rappresenta. Questa situazione centrale è spesso sottolineata dal vocabolario; in Mesopotamia,

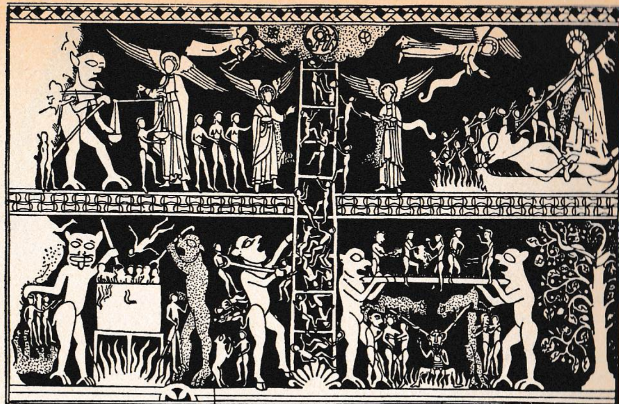
si parla in modo significativo della Casa-Monte di tutti i paesi (casa, qui, sta per tempio). Il monte Tabor, senza dubbio, ha ricevuto il suo nome per accostamento con *tabur*, che significa ombelico, *omphalos*. Quanto al Garizim, il monte sacro dei Samaritani, è esplicitamente chiamato dalla Bibbia ombelico della terra (Giudici IX, 37).

Questo punto ombelicale è eminentemente simbolico. Tale centro può trovarsi in qualunque luogo. Bisogna anche dire che ogni luogo sacro è un centro, e che il centro sacro naturale perfetto è la montagna santa. Ma che cosa s'intende per centro? Dobbiamo dilungarci un po' su questa nozione fondamentale. I suoi tre aspetti principali sono riassunti nei tre paragrafi che seguono.

Il centro, Reale assoluto. La nozione simbolica di centro sacro viene chiarita dalla concezione che ne hanno i primitivi. Ai loro occhi, la regione circostante costituisce la totalità del mondo organizzato e abitabile; è un insieme chiuso, completo in se stesso, un microcosmo autosufficiente. Al di là delle sue frontiere, comincia il dominio del caos, delle tenebre, degli spiriti demoniaci, delle forze della distruzione, della notte cosmica e della morte. È appassionante osservare le forme che inverano concezioni apparentemente semplicistiche quando sono riprese da civiltà molto evolute (Cina, Mesopotamia, Egitto...); esse riescono ad impregnare anche la mentalità dell'occidentale moderno che parla, quasi senza accorgersi, di civiltà che ritornano al caos, di un mondo che si tuffa nelle tenebre o, al contrario, che esce dalla notte. Dietro queste parole, si scorge l'opposizione dinamica fra la caotica confusione disorganizzata in cui le forme invecchiate o vinte vengono sommerse e da cui sorgono le forme nuove, e il cosmo organizzato, salito verso la luce, organizzazione vivente e genesi spirituale. Bisogna aggiungere a questo i volti, più o meno nascosti, mascherati o deformati, degli spiriti, buoni o cattivi, che sono i maggiori attori del dramma universale. Il cosmo del primitivo è la parte del mondo che egli sottrae alle incursioni nefaste del nemico e ad una costante minaccia di disintegrazione e di morte; è il mondo che ha raggiunto la stabilità del reale attraverso la sacralizzazione, il mondo in cui egli stesso e la società possono realizzarsi: c'è un grande tempio intorno al quale i suoi nemici si accaniscono, ma nel quale non possono penetrare. Questa concezione, percepita a livello del cosmo, dev'essere vissuta sulla scala dell'esperienza umana. Il vero microcosmo vissuto è l'ambiente ristretto nel quale l'uomo si muove; in ultima analisi, è l'individuo stesso.

Il centro, immagine del mondo. Prima cura dell'uomo è anche quella di stabilire centri sacri grazie ai quali può essere simbolicamente rappresentato il territorio che abita, in modo da essere poi sacralizzato. Ogni contrada microcosmica ha i suoi centri maggiori e quelli minori. Tutti sono simboli del mondo, *imagines mundi.* La loro pluralità non crea più difficoltà di quella delle chiese che, tutte, attualizzano il mistero della Redenzione compiuto sul monte Golgotha.

Il centro, luogo di passaggio. Poiché il centro è luogo eminentemente sacro, è intenso luogo di passaggio fra l'una e l'altra delle tre grandi zone fondamentali di una struttura antropocosmica totale: Cielo-Terra-Inferi. Si tratta sempre di una soglia nella quale si rende possibile una rottura di livello, un salto in un Altro-Mondo: può essere il mondo disarticolato dei morti, o quello trascendente del Beato Soggiorno. La Scala ascensionale che sale al Paradiso affonda la base nell'Abisso sotterraneo (fig. 83 pag. 191).

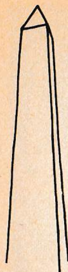


83

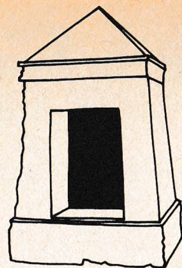
Basta considerare queste tre caratteristiche del centro sacro per constatare che si adattano in modo perfetto alla montagna santa: questa materializza la nozione di scala cosmica; costituisce un universo organizzato, completo in se stesso, la Totalità che è emersa dal caos primordiale per raggiungere la stabilità del Reale assoluto.

Esaminiamo con più comodo quest'ultima affermazione; vedremo che è messa in luce molto bene da due aspetti che non abbiamo ancora sfiorato: la forma stessa della montagna e la sua situazione cosmica assiale.

Nell'ordine geometrico, a metà strada fra l'oggetto rituale e la costruzione architettonica, la montagna è rappresentata dalla piramide, figura perfetta; è un volume orientato verso il punto superiore, al quale tende, e dove termina in unità. Completo in se stesso, questo volume è adatto a rappresentare una totalità. È limitato da facce contrapposte che l'abilitano a materializzare l'equilibrio delle opposizioni cosmiche costruttrici. La piramide poggia su una base quadrata fissata al terreno, con cui s'identifica, mentre la sua punta rappresenta le parti superiori e celesti: evoca tutto ciò che esprime la montagna. Infine, è generata da una quadruplice rotazione su se stessa intorno al suo asse verticale, e riproduce dunque il ciclo delle stagioni in quattro tempi intorno all'asse del mondo. Le Grandi Piramidi d'Egitto, che ne sono la concretizzazione più famosa, si replicano nei monumenti dell'America precolombiana, di proporzioni non meno colossali (foto 58), e in costruzioni sparse un po' dappertutto. In cima a numerosi obelischi, come quello di Luxor, il Monte cosmico della creazione è rappresentato dalla piramide terminale (fig. 84 a pag. 192). La stessa piramide si ritrova sui templi. Ne abbiamo un notevole esempio scolpito, risalente alla XXX dinastia d'Egitto (fig. 84 b pag. 192).



84 a



84 b



85

Il Monte del Mondo entra anche nella composizione di diverse forme molto diffuse di *imago mundi*; innanzitutto, quella in cui il cubo terrestre appare sormontato dalla piramide. La sommità della piramide, punto di convergenza delle parti basse e centro di diffusione di influssi divini venuti dall'alto, riveste in questo caso la stessa funzione della stella Polare al centro della cupola. Altre volte, il Monte del Mondo che s'innalza sul cubo terrestre è rappresentato da una figura intermedia fra la cupola e la piramide: il cono. Il simbolismo rimane lo stesso, e se è universale è ancora una volta per le inevitabili corrispondenze con l'essenza delle cose. Risponde ad esperienze umane che rientrano nell'ordine delle evidenze psichiche.

Abbiamo visto sopra che nell'ordine architettonico i popoli più disparati identificarono spontaneamente la volta celeste che poggia sulle colonne dell'orizzonte con le diverse coperture delle loro costruzioni, sia che si tratti di cupole, di copertura piramidale o conica o a doppio spiovente, sia che si tratti della tela della loro tenda, della copertura di rami della *iurta* uralo-altaica, delle volte in blocchi di ghiaccio degli *igloo*, delle cupole delle *stupe* indiane, e delle basiliche bizantine, dei tetti a due spioventi delle case, delle tombe, dei reliquiari e dei cassoni. Ecco che la montagna santa appare a sua volta come il tetto del mondo—secondo l'espressione dei Tibetani—la zona in cui culmina, il punto in cui esiste più intensamente. Con l'intermediazione di quest'anello simbolico viene già abbozzato il tema dell'assimilazione del tempio alla montagna cosmica, tema che svilupperemo più avanti.

In questa prospettiva, si potrà rapportare il tempio egizio sormontato dal Monte della Creazione (fig. 84 b pag. 192) al santuario del Pereslavi-Zaleski in Russia (fig. 85 pag. 192), alla chiesa di Efeso, che due angeli dell'Apocalisse reggono nelle mani in un'ammirevole miniatura del Beatus de la Seu d'Urgell (foto 36) e, infine, alle facciate delle chiese irlandesi di Clonfert (foto 35) e di Killeshire. In seguito, ne incontreremo altre (foto 42, ecc.). La stabilità del modello originario è chiara, si comprende come bastino pochi elementi perché s'impieghino gli stessi simbolismi essenziali. Il cubo sormontato dall'emisfero, dalla piramide o dal cono ripete agli uomini di tutti i tempi che l'immagine più umana del mondo è sempre quella dei misteriosi rapporti fra il terrestre e il celeste. È in questa prospettiva totale che il Cristo in ascensione, che s'innalza alla sommità della facciata di Notre-Dame-la Grande, assume tutta la portata universale del suo significato.

Questa Montagna, elevandosi al centro dell'universo, coincide con l'asse del mondo. La sua sommità si trova sotto la stella Polare, vera chiave di volta di questo sistema immaginario meravigliosamente omogeneo.

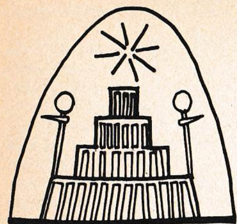
Numerosi popoli asiatici ed europei, riguardo a questa stella, parlano di metà del cielo o di ombelico del cielo; quest'ultima espressione è quella che rivela meglio il mistero della generazione e della vita. I popoli finnici la chiamano stella ombelicale del nord. Sembra dimostrato che la nozione di ombelico del cielo è anteriore a quella di ombelico della terra; il loro scontro simbolico traduce una delle più profonde nostalgie dell'animo umano. Un canto degli sciamani lo fa intendere in modo penetrante: «Che l'ombelico celeste sia sulla terra e quello terrestre nei cieli!». Lo stesso genio di Platone è debitore delle medesime rappresentazioni, poiché l'uomo ha sempre e dappertutto la stessa psicologia; nell'immagine del mondo che espone nella *Repubblica* (x, 614) parla di un luogo strano della terra, dove si trovano due aperture mediane, cui corrispondono altre due aperture in cielo, ed è attraverso queste che passano le anime. La concezione estone assimila il firmamento ad un immenso paiolo, al centro e al fondo del quale sta il chiodo che lo tiene sospeso pur lasciandolo girare, il che spiega il movimento circolare degli astri; la stella Polare è detta chiodo del fondo: sostiene tutto, e i Lapponi pensano che il cielo crollerebbe se questa stella venisse a mancare. Una formula magica finnica vede le cose più da vicino quando chiama la Polare cardine del cielo, riconducendosi così al *cardo* romano.

Più spesso, la rotazione del firmamento ha suggerito l'idea che la cupola celeste appoggiasse su un monte centrale, come su un gigantesco pilastro, e ruotasse come un ombrello intorno al manico. Questo pilastro è l'asse del mondo; congiunge il centro della terra alla stella Polare. Le leggende lo chiamano colonna di ferro, colonna dorata, albero di ferro... Quest'ultima espressione si riallaccia alla variante che fa di un Albero cosmico, nello stesso tempo, immagine del mondo, asse del mondo, supporto del cielo e scala degli dei; ne riparleremo più diffusamente.

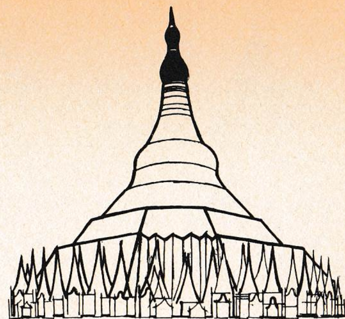
La rotazione della cupola celeste impone a questo punto il simbolismo dell'asse cosmico, che incontriamo non solo presso i popoli delle regioni più settentrionali che hanno la stella Polare vicino allo Zenith, e perciò in rapporto diretto con la verticale del luogo, ma anche presso quelli delle regioni equatoriali. *Batu-Ribn*, la roccia cosmica dei Pigmei Semang della penisola di Malacca (latitudine 5° Nord) è considerata come sovrastata dalla Polare, mentre al di sotto di essa si estende l'inferno; questi Pigmei dicono che «una volta un tronco d'albero riuniva la sommità della Montagna cosmica, il centro del mondo, con il cielo» (nota 6, pag. 472). Lo stesso capita in Africa. È proprio delle rappresentazioni simboliche prendere ciò che hanno di tipico espressioni in sé imperfette (qui, l'asse centrale motore dell'universo e legame fra la terra e lo *zenith* celeste) e rivestirle della perfezione degli archetipi.

La colonna-albero del mondo domina in modo straordinario il simbolismo orientale; tuttavia, la si trova un po' dappertutto e si è potuto studiarne alcune rappresentazioni conosciute in Europa fin dall'antichità più lontana. Nel VI secolo, i vecchi Sassoni innalzavano, a cielo aperto, l'*irmunsul* (*universalis columna*), che era un alto palo di legno. In certi casi, la punta era rinforzata in ferro, per sottolineare l'idea di perno. (cfr. fig. 72, pag. 160). Gli antichi Germani, riguardo a ciò, hanno trasmesso la loro usanza ai Lapponi e questi danno alla stella Polare un nome significativo: colonna dell'universo o colonna del cielo.

Tutti i popoli e le civiltà hanno avuto la loro rappresentazione della colonna del mon-



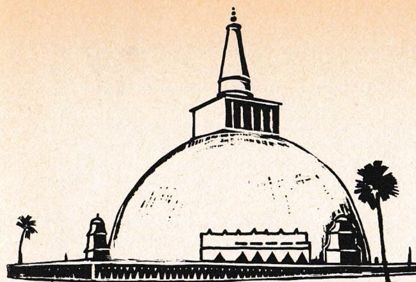
86



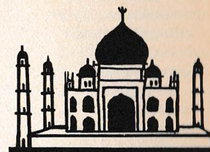
87

do: gli abitanti della *iurta* uralo-altaica sanno che il suo albero centrale è il pilastro del mondo e che l'apertura del camino che si apre in cima corrisponde alla stella Polare; che dormano al coperto o all'aperto, è sempre lo stesso ambiente cosmico e mitico che li sovrasta, li protegge, li anima con i suoi ritmi. I grandi popoli civilizzati dell'Asia e gli antichi Egizi avevano fatto di questo una pietra miliare nella loro cosmologia simbolica, ma, senza dubbio, è nelle Indie che riveste la massima importanza. Si rappresentano allora la terra e il cielo come due ruote orizzontali, unite da un asse che congiunge i loro punti mediani, con la ruota inferiore terrestre immobile. I Greci, qualche volta, assimilano esplicitamente l'ombelico della terra all'asse del mondo; i Giapponesi situano al nord, quindi sotto la stella Polare, una colonna metallica che s'innalza al centro della terra.

Se i popoli più settentrionali rappresentano volentieri la colonna del mondo sola e per se stessa, in Asia e in Africa generalmente essa è il segno distintivo dei luoghi sacri, templi o luoghi di culto sacrificale: la ritroviamo in rapporto con la Montagna sacra, di cui è rappresentazione ideale e completa, e con il tempio che ne costituisce l'ampliamento cultuale. Tuttavia è difficile da identificare, perché una semplice pietra innalzata, un obelisco, una piramide, possono prestarsi ad altre interpretazioni; bisogna allora studiare il contesto con cura. Talvolta, la figura assiale verticale è inserita in un insieme cosmologico, talvolta è identificata da un semplice dettaglio. Nella figura 86 si vede la cupola solida del firmamento con lo ziggurat che è insieme tempio, Monte del Mondo, Pilastro cosmico, dominato dalla Stella. Spesso basta riportarsi alle concezioni sviluppate nella letteratura dell'ambiente, nelle sue leggende, nei miti, nelle pitture. Ecco un esempio di leggenda udita in un paese dell'Asia settentrionale, nella quale sono raccolti molti elementi già incontrati: «All'inizio, non c'erano che l'acqua e una testuggine intirizzita nell'acqua. Dio voltò quest'animale sul dorso e creò il mondo sul suo ventre. Su ogni zampa della tartaruga egli formò un continente, ma sull'ombelico creò la montagna di Soumbour. In cima alla montagna si trova la Stella polare» (cit. in Harva 46). S'impone il rapporto con la figura della creazione del mondo nel contesto indù (fig. 27 pag. 63); paragone che va a rinforzare il significato stesso del nome Soumbour, che è una deformazione di *Sumeru*, primo nome della più celebre



88



89

fra le montagne cosmiche, quella che s'incontra sull'area geografica più estesa: il *Monte Meru* (Sumeru) degli Indù. Assicurano che si tratta della montagna più alta dell'universo e s'innalza al centro della terra da dove domina tutto; al di sopra brilla la stessa polare. Dicono che i corpi celesti, girando intorno alla sua cima, descrivono cerchi più o meno ristretti (le orbite stellari). I Kalmouks spiegano l'innalzarsi e il tramontare delle stelle con il loro passaggio periodico dietro la Montagna centrale.

In Asia Centrale, il lamaismo ha fatto di questa Montagna il centro di un'immagine del mondo perfettamente completa: in essa si ritrovano tutte le dimensioni sacre dell'universo; intorno, s'estende un sistema coerente di sette catene di montagne e di sette mari, a livelli sempre meno elevati; la cima del Meru domina l'insieme e s'innalza a 80.000 miglia sul livello dell'oceano, mentre la sua base sta nel mondo sotterraneo, a uguale profondità, su un letto d'oro sostenuto dalla tartaruga.

Il tempio e la montagna santa

Il terzo ed ultimo principio, quello che assimila il tempio alla montagna assiale, deriva così naturalmente dagli altri due appena esaminati, che ci basterà citare qualche esempio da cui possiamo verificarlo. I templi riproducono, più o meno, lo schema cosmico sviluppato, riportato spesso ad un monte centrale a piani diversi e circondato da un bacino circolare, come il tempio centrale di Nak Pan a Angkor o il Sumeru di bronzo posto, a Pechino, al centro di una vasca.

Il tipo migliore è la stupa, replica orientale del tumulo etrusco. La stupa, che contiene inizialmente reliquie di Budda, è un'immagine del mondo. Originariamente, presenta la forma di una vasta cupola emisferica che, nella sua parte superiore, va assottigliandosi a punta diritta, un po' come l'elmo a punta tedesco della prima guerra mondiale: questa punta è l'asse del mondo (fig. 87 e 88 pag. 194-195). L'asse trapassa in direzione dell'altezza, la cupola celeste superiore, e verso il basso il suo supporto quadrangolare; quest'ultimo spes-

so è ornato di bassorilievi dai motivi terrestri, e si apre sui quattro punti cardinali attraverso quattro portici monumentali in cui si riconosce tutta l'iconografia espressiva della sorveglianza dei luoghi sacri (leoni-guardiani, dragoni...) e della creazione (elefanti, astri, spirali...). La parte dell'edificio nascosta sottoterra è quella delle regioni infernali. Il punto superiore, che può essere bordato da un recinto di bastioni, secondo le regioni, assume forme diverse. Nelle Indie, la stupa è arrotondata; via via che ci si avvicina all'est, diventa, in Birmania, in Cambogia, nel Vietnam, sempre più slanciata; la collina si fa piramide, poi cono, infine pilastro. È un'evoluzione plastica appassionante da seguire all'interno di un simbolismo meravigliosamente continuo.

La pagoda di Shiv-Dagon a Rangoon (India, sec. XV) (fig. 87 pag. 194) ricorda in modo straordinario un tipo di chiesa frequente nell'Europa settentrionale, come vedremo più avanti. La si crederebbe fatta come una torre, e ne risulta un'impressione di rotazione (cfr. fig. 27, pag. 63), che va a rafforzare il recinto continuo delle piccole pagode di base, tutte identiche, simili ai raggi di una ruota che, girando, si sostituiscono incessantemente gli uni agli altri. La stupa di Sanci, presso Bilsa (India, sec. I a.C.) e quella di Ruanveliseja nella città santa di Anuradhupura (Ceylon) (fig. 88 pag. 195), riproducono la gigantesca tartaruga cosmica.

In questo campo, l'arte khmer ci ha lasciato incomparabili capolavori. «Bisogna giudicare l'architettura khmer dal solo punto di vista della sua destinazione simbolica... si trattava di rappresentare plasticamente una certa concezione del mondo. Se si vuole, è un'architettura piena, una disposizione di volumi monumentali che esprimono l'ordine cosmico. Come negarne la riuscita? Queste masse che s'innalzano e queste aperture che saltano subito all'occhio danno veramente la sensazione di percorrere un universo. Lo stesso spazio è stato ordinato secondo maestosi volumi d'arte e di luce per inquadrare questi grandi segni di pietra. Per celebrare il culto del dio-re, Jayavarman II innalzò sulla cima di un'altura naturale di Kulên un santuario, senza dubbio del tipo antico, che racchiudeva il sacro *linga*. Materializzava così, in modo molto concreto e semplice, il "tempio-montagna", centro del regno. Ma i suoi successori, installatisi nella piana di Rolûos, non disponevano di un monte naturale. Indravarman costruì dunque nell'881 il primo grande tempio-montagna artificiale: Bakong (foto 55). Il monte Meru era rappresentato a terrazze sovrapposte e decrescenti che terminavano con un santuario di cui ignoriamo la forma, poiché è scomparso, dato che la torre attuale è posteriore di più di due secoli (Groslier 53 e 54). Il Phon-Bakheng (fine del sec. IX della nostra era), che si innalza al centro della grande città di Angkor, ha sette piani a gradini in una piramide quandrangolare fiancheggiata da quattro piccole piramidi che segnano i punti cardinali e fanno parte di un insieme di 108 torri che simboleggiano il periodo di base delle rivoluzioni astrali universali; molte altre corrispondenze sono esplicitate dalle iscrizioni dei bassorilievi. Al polo superiore celeste corrisponde un polo inferiore, nascosto nella parte sotterranea. Sempre ad Angkor, il gigantesco picco centrale di Bayon (sec. XII), a forma di pan di zucchero di più di m. 25 di diametro alla base, si prolunga nella parte infernale con un profondo pozzo. Intorno, si stende la prodigiosa città di Angkor Thom—Angkor la Grande—, edificata dal re Jayavarman VII (incoronato nel 1181). «Invece che da un semplice terrapieno, la città quadrata è chiusa da una muraglia di laterizi di dodici chilometri. Di fronte ai punti cardinali, quattro porte assiali le danno accesso (...) Secondo l'abitudine costante dell'architettura Khmer, queste porte ripetono, in proporzioni minori, il tempio-montagna posto al centro della città di cui riflettono anche

la potenza magica nei quattro punti cardinali. Tre torri scolpite con giganteschi visi accolgono il visitatore con il loro sorriso enigmatico. Superando il fossato esterno, larghi camminamenti permettono l'accesso; i parapetti sono costituiti, su ogni lato, da ventisette giganti di pietra che tengono in braccio un immenso serpente nâga le cui testa e coda si alzano maestosamente alle estremità. Questi giganti, che voltano le spalle alla città, sono, per coloro che vi entrano, a sinistra gli dei e a destra i demoni. Dunque, se si considera la città nel suo insieme: il tempio centrale che simboleggia il Meru, e le porte simmetricamente opposte est-ovest e nord-sud, si ottiene semplicemente, su scala gigantesca, una rappresentazione della burrificazione del mare di Latte (cfr. fig. 27 pag. 63). Per esempio, gli dei della porta sud tengono un'estremità del nâga che s'arrotola simbolicamente intorno al Meru per poi trovarsi sostenuto sull'altro lato, dai demoni della porta nord. Tirando alternativamente, possono far girare su di un perno il monte centrale e sferzare il mare per ottenere l'ambrosia. I re khmer, in ogni tempo, sono stati paragonati a Visnù che batteva il mare di Latte per ottenere l'*amrita*, cioè l'abbondanza. (...) L'immagine era significativa soprattutto per gli khmer, dato che per loro il nâga era il simbolo dell'arcobaleno, considerato come un ponte magico che apriva l'accesso al soggiorno degli dei. Il tempio non era forse un palazzo volante, uno di quei giardini pensili dove si divertono gli immortali? Passando attraverso gli arcobaleni di pietra, i fedeli, dunque, giungevano nella dimora stessa del re Budda, signore del mondo!» (Groslier 155-156).

Se ci volgiamo all'America del nord, vi ritroviamo la stessa disposizione a diversi piani; «i templi sotterranei di Pueblo segnano il passaggio fra il mondo superiore e quello inferiore: un buco nel suolo segnala l'orifizio attraverso il quale l'umanità è uscita sulla superficie della terra, mentre una scala simboleggia l'arcobaleno e conduce verso il soffitto la cui trave maestra rappresenta la via Lattea» (SY Lehmann). Le tombe egizie, come i templi di superficie, sono attentamente situate in rapporto all'universo, di cui offrono una ricostruzione simbolica: così, il mondo dei morti è organicamente articolato su quello dei vivi. Per esempio, la stele della cappella funeraria, che segna la separazione fra i due domini, è sempre situata sul lato orientale, in rapporto con il sol levante. In Cina, certi monumenti sono particolarmente impressionanti, come le tombe reali degli Yin (fra 1500 e 1000 a.C.): orientate in posizione nord-sud, hanno grosso modo l'aspetto di una piramide capovolta che affonda nel suolo con scale orientate secondo i punti cardinali che scendono verso la fossa, al fondo della quale si apre un pozzo centrale: è qui che viene sotterrato, sotto il defunto, il cane psicopompo al quale è ormai legato il destino del morto.

Il mondo romano aveva anch'esso i suoi esempi; aveva ricevuto dall'Etruria il *mundus* (dal quale deriva la nostra parola mondo), fossa sotterranea ricoperta a volta e che si scavava intorno al luogo in cui doveva essere fondata una città; al di sopra di questa s'alzava un altare; questo *mundus* diventava il punto di congiunzione dei tre piani: superiore, terrestre e inferiore; in questo modo il mondo dei vivi e quello dei morti potevano comunicare. In alcuni giorni determinati il *mundus* veniva aperto, e gli spiriti infernali ne approfittavano per scappare e risalire in terra. Gli antichi santuari greci, o *toltoi*, obbedivano al medesimo principio.

Dappertutto, si ritrova indefinitamente la stessa tipologia, sia per i palazzi, che per i templi, che per le semplici capanne con foro centrale del camino: un centro circondato da quattro orientamenti, il tutto completato sul piano verticale da una serie di due o tre piani, Cielo, Terra e Sottoterra.

L'ascensione e le altezze

Questo schema non è solo quello delle case: è anche quello della capitale del regno, e anche di tutte le città. Infatti le città, per poter durare, come le costruzioni, devono essere strappate al caos e alle malvagie forze della distruzione attraverso un rito di assimilazione alla Realtà cosmica totale e diventare anch'esse simboli del mondo del Reale.

Un'infinità di immagini illustrano quanto detto. Le civiltà paleorientali, più di tutte le altre, le hanno moltiplicate. Nel mappamondo babilonese, Babilonia appare effettivamente al centro del mondo (fig. 36 pag. 91); il nome che le si dava dimostra che l'intera città era un luogo sacro, come gli ziggurat. In effetti, si chiamava Casa della base del Cielo e della Terra, o Legame fra Cielo e Terra. Poiché era costruita sulla porta dell'*apsu* (*apsu* designava il caos prima della creazione), è proprio qui che avvenivano le comunicazioni fra i tre livelli cosmici. Le grandi città-santuario di Larsa, Sippar e Nippur avevano lo stesso ruolo.

Citiamo un altro esempio, preso dal mondo musulmano, quello della famosa *Ka'aba*: il gigantesco cubo di pietra è venerato al centro della città santa della Mecca, essa stessa considerata come posta al centro del mondo. La *Ka'aba* è caduta dal cielo, e il suo passaggio vi ha lasciato un'apertura, che coincide con la stella Polare ed è chiamata dai musulmani la Porta del Cielo; trovandosi sulla linea dell'*Axis Mundi*, mette in comunicazione le tre zone cosmiche: infernale, terrestre e celeste. La *Ka'aba*, con la sua corona di monumenti e il circondario della città santa della Mecca, forma una ricostruzione simbolica del cosmo secondo le regole più tradizionali. In questo senso, dipende dalla stessa concezione del mappamondo babilonese della fig. 36.

Per quel che concerne l'Islam, spesso è nell'eredità di altre civiltà che appare al meglio il bisogno incoercibile di rappresentare le immagini universali: Jean David Weil segnala come esempio il minareto della Malwiya di Samarra, ispirato—coscientemente o no—agli antichi ziggurat mesopotamici, e il minareto della moschea di Ibn Tulûn al Cairo, che lo riproduce fedelmente, senza dimenticare numerosissime rappresentazioni dello zodiaco. Ma l'insieme più ricco è quello della moschea circondata da quattro minareti ai quattro punti cardinali (fig. 89 pag. 195). Questo schema è sufficiente, dice tutto.



Le altezze nella Bibbia

Il simbolismo della montagna sacra, qui abbozzato, anche se in modo incompleto, dovrebbe aiutarci a capire meglio alcune concezioni degli autori della Bibbia, che abbiamo troppa tendenza a minimizzare. Appartengono ad un mondo simbolico coerente, che era naturale nell'epoca in cui essi scrivevano e che non si può misconoscere senza indebolire il pensiero degli autori. La potenza evocatrice di questi simboli deriva dal fatto che si radicano nelle esperienze storiche concrete. Non sono più miti o leggende ad attivarli, ma interventi di Dio, sopravvenuti in circostanze che sono rimaste scolpite in ogni memoria. Infatti Dio ha meravigliosamente rispettato l'uomo e la sua natura psicologica. Si è a lui rivelato non si sa come e non si sa dove, ma in una magistrale orchestrazione di elementi simbolici.

Si pensa immediatamente all'episodio che domina tutta quanta la Storia sacra, la teofania del Sinai (Esodo XIX, XXIV). Iahvè non si è rivelato a Mosè in una banale pianura, in un luogo qualunque, e non è qui che ha stretto alleanza con Israele attraverso la mediazione di Mosè stesso: ciò è avvenuto in cima ad una montagna, arida, scoscesa, grandiosa, in un quadro d'altro mondo. È indispensabile che ciascuno riviva in se stesso le ore che sono trascorse là. Ogni incontro con Dio, da quel momento, partecipa di questa prima teofania. «Mosè salì verso Dio, Iahvè lo chiamava dall'alto della montagna... Gli disse: Che il popolo sia pronto per il terzo giorno, perché il terzo giorno Iahvè scenderà sulla montagna del Sinai. Tu fisserai un limite all'intorno, dicendo: guardatevi dal salire sul monte o dal toccarne le falde... Il terzo giorno (quando il ciclo preparatorio è terminato e comincia una nuova fase della storia dell'umanità, un nuovo Giorno), al mattino, ci furono tuoni, lampi, una nube densa sul monte, e un suono fortissimo di tromba: e tutto il popolo che era nel campo tremò. Mosè allora fece uscire dal campo il popolo, incontro a Dio, e si tennero ai piedi della montagna. Il monte Sinai era tutto fumante, perché Iahvè vi era sceso in mezzo al fuoco; e Iahvè chiamò Mosè in cima alla montagna, e Mosè salì» (Esodo XIX, passim). Il legame terra-cielo è così realizzato, e Dio dà a Mosè il decalogo. Poi, una volta ridisceso, «Mosè costruì un altare ai piedi della montagna e innalzò dodici stele per le dodici tribù d'Israele» (Esodo XXIV, 4).

L'ascensione e le altezze

Questo testo è di un interesse eccezionale. Assomma le maggiori caratteristiche del luogo sacro tradizionale: il recinto sacro, la montagna sulla quale Dio si mostra agli uomini che, per la sua grazia, chiama ad un incontro, e che diventano così asse di comunicazione fra la terra e il cielo; l'altare sul quale si perpetua e si prolunga liturgicamene il mistero dell'incontro fra Dio e gli uomini e dei loro rapporti di culto; infine, l'assemblea del popolo convocata per questa liturgia, e la cui presenza è simboleggiata dalle dodici stele di pietra. Il monte Sinai è un tempio naturale permanente; la sua liturgia, che ormai non deve più cessare, è simboleggiata per l'eternità dalla permanente presenza della sua assemblea pietrificata.

Intorno a questo tempio-prototipo risuona per sempre la parola divina: «Fisserai un limite intorno alla montagna dicendo: "Guardatevi dal salire sulla montagna e dal toccarne le falde"; è importante capirla bene. Quest'interdizione sottolinea uno dei caratteri propri di ogni luogo sacro, cioè quello di essere un luogo separato, normalmente impossibile da raggiungere con le sole forze umane, un luogo terribile il cui accesso indebito porta la morte. Per natura, il luogo è un simbolo del trascendente, dell'inaccessibile, del sovrumano. Uno stesso recinto circonda il Sinai, la montagna sacra, la chiesa, il santuario, il battistero, il cimitero, ogni luogo sacro. Nelle chiese, spesso, la separazione è materializzata, e con una diversità di livello che può essere importante (foto 64), e con la rottura del piano tra la navata e il coro, com'è frequente nel Poitou; più spesso il cancello del santuario segna il limite che, come Mosè, solo i ministri della liturgia sono chiamati ad oltrepassare (foto 63).

Il tempio naturale del Sinai realizza già una vera promozione in rapporto al tempio cosmico che è chiamato a trascendere da tutta l'altezza della Rivelazione. In effetti, è sulla sua cima che Dio rivela a Mosè il progetto del santuario che gli ordina di costruire. Ormai, il popolo della Bibbia sovrappone due immagini: quella della montagna storica dell'incontro e quella del Tempio-modello rivelato a Mosè da Dio, con l'ordine di realizzarlo. Al margine della Storia sacra s'innalza questa cima, prototipo di tutti i templi e santuari, sia ebraici che cristiani, che saranno costruiti nei secoli seguenti per celebrare il Dio di Mosè che, un giorno, si rivelerà come il Padre di Gesù.

Per la tradizione, sia biblica che iconografica, Mosè è l'uomo della montagna. Ma è anche l'uomo della Roccia. I due termini sono collegati. Nel deserto il popolo, attanagliato dalla sete, mormora, reclama acqua dal suo profeta, subito. Per ordine di Iahvè, Mosè colpisce una rupe con la sua verga: provvidenzialmente, ne zampilla una sorgente. Il popolo beve, è salvo (Esodo XVII). La rupe prefigura Cristo, fonte di vita per gli uomini messi in pericolo di morte dai loro peccati. La roccia è una ripetizione, in scala ridotta, della montagna e partecipa della sua sacralità. Nel portale di Ripoll, Mosè è accovacciato su questa Rupe-Montagna santa del deserto (foto 126), di fronte al popolo che l'interpella e nella sua funzione di mediatore, che ne fa una prefigurazione di Cristo che intercede sul Golgota, mentre dal suo costato aperto zampillano sangue e acqua. «Il mio sangue è veramente una bevanda».

Occorrerebbero pagine e pagine per seguire, attraverso la Bibbia, il tema della montagna sacra. Ma la linea direttrice è semplice e può bastare: va dal Sinai al monte Sion.

Così come è stato detto, il carattere della montagna sacra non è applicato ad un monte particolare, ad un luogo esclusivo. Le montagne ed alture frequentate dagli ebrei sono state tutte investite, in ogni epoca, del carattere di Santuario dell'Incontro divino: il monte Tabor, il monte Garizim, il monte Carmelo, sul quale Elia, il profeta più sinaitico, confuse i

sacerdoti del falso dio Baal facendo scendere dal cielo, sull'olocausto per lui preparato, il fuoco, quel fuoco che aveva avuto così grande importanza nella teofania accordata a Mosè e al Popolo dell'Esodo.

Dio aveva deciso di fare di Gerusalemme il centro sacro del mondo. «Ecco Gerusalemme che ho posto al centro delle nazioni, con i paesi stranieri intorno ad essa» (Ezechiele V, 5). Quando l'unità nazionale sarà raggiunta intorno alla capitale, che nello stesso tempo sarà la città santa, un unico Tempio sarà innalzato sul monte Sion, nuovo Sinai; là, al centro del massiccio montagnoso che domina la Terra santa, Iahvè scenderà sull'Arca deposta nel Santo dei Santi, e resterà in mezzo al suo popolo e ai suoi sacerdoti, per consumarvi la sua antica Alleanza. La Bibbia intera canta l'eccellenza di questa Montagna santa. È significativo che i testi celebrino allo stesso modo la Città santa, la Montagna santa e il Tempio: appartengono infatti allo stesso complesso simbolico, all'interno del quale sono intercambiabili.

> Grande è il Signore, degno di ogni lode
> nella città del nostro Dio.
> Il suo santo Monte, altura stupenda,
> è la gioia di tutta la terra.
> Il Monte Sion, dimora divina,
> è la città del Grande Re.
> Dio, nei suoi baluardi
> si è rivelato fortezza inespugnabile.
> Ricordiamo, Dio, la Tua misericordia
> dentro il tuo Tempio:
> come il tuo nome, Dio, la tua lode
> fino all'estremità della terra!
> La tua destra è piena di giustizia,
> gioisca il Monte di Sion.
>
> (Salmo XLVIII, 2-4; 10-12)

Come Elia che, in un momento decisivo della storia d'Israele, quando l'Alleanza dell'Esodo era in pericolo, al termine di un viaggio di quaranta giorni nel deserto, era andato a rifugiarsi sul monte Horeb (altro nome del Sinai), e là era stato favorito da una nuova teofania, destinata a ratificare la prima e a rinnovare l'Alleanza (I Re, XIX), il Popolo eletto si recava periodicamente in pellegrinaggio al Tempio del monte Sion, corrispondente liturgico del Sinai del deserto. L'insieme dei Salmi detti graduali o di salita (Salmi dal 120 al 134, o 119-133 secondo la Vulgata) cantano questo pellegrinaggio verso l'altura sacra, e ci permettono di situare nella giusta luce ciò che diremo in seguito. «Alzo gli occhi verso la Montagna dalla quale mi viene la Salvezza» (Salmo 121). Arrivati in alto, i fedeli gioiscono della sicurezza che procura loro l'onnipotente Presenza divina: in questo, sono assimilati alla stessa Montagna santa: «Coloro che confidano in Iahvè sono come il Monte Sion, che non vacilla, ma resiste per sempre» (Salmo 125).

Questo simbolismo è permanente perché è umano; Gesù lo sapeva e non lo ha disprezzato, al contrario; ha promulgato sul Monte delle Beatitudini la carta del Regno dei cieli; la sua Trasfigurazione è avvenuta su una montagna; è morto sul monte Calvario; ha

lasciato la terra prima dell'Ascensione sul monte degli Olivi.

I profeti avevano già giudicato il simbolo della Montagna come il migliore per esprimere, nei confronti delle generazioni presenti e future, la loro concezione della Città-Tempio ideale degli ultimi tempi: «Alla fine dei tempi, accadrà che la Montagna del Tempio di Iahvè sarà posta in cima alle montagne e innalzata sopra le colline. E tutte le nazioni confluiranno verso di essa e numerosi popoli verranno e diranno: "Venite e saliamo alla Montagna di Iahvè, andiamo al Tempio del Dio di Giacobbe" (Isaia II). L'Apocalisse di san Giovanni ci presenta la visione della nuova Gerusalemme, concepita come un grande tempio, che si realizzerà al compimento dei tempi: «L'angelo mi trasportò come uno spirito su un'alta e grande montagna, e mi mostrò la città santa, Gerusalemme, che scendeva dal cielo accanto a Dio, brillante della sua gloria» (cap. XXI).

In questo modo, l'asse della Montagna sacra è quello del tragitto degli uomini che salgono incontro a Dio che li chiama; l'asse innalzato al centro della città santa, e sul quale si opera l'unione e il recupero delle due Gerusalemme: quella della terra in tensione verso il cielo, e quella preparata in cielo per esserne il modello trascendente e il termine finale che la porterà definitivamente a compimento per grazia divina nel giorno stabilito; è il tempio in cui, quotidianamente, attraverso i misteri della liturgia, vengono operate le tappe di questa trasformazione; passa attraverso l'altare.

La miniatura della figura 90 (pag. 205; cfr. con la foto 163) offre una breve sintesi di questi elementi. Nella parte inferiore, si riconosce la montagna sacra: come il suo corrispondente simbolico e liturgico, racchiude l'edificio di una chiesa; quest'ultima, a sua volta, racchiude un altare, e sull'altare si innalza una croce, che segna l'asse della relazione fra terra e cielo, e corrisponde all'asse-scala del mondo di cui mette simbolicamente in rapporto i diversi piani.

L'ascesa è evocata dagli angeli, esseri aerei per natura, che salgono sui due versanti della montagna. Sulla cima, due di essi alzano nel cielo la mandorla dove troneggia Cristo Pantocratore; due serafini lo circondano, rendendo presente in questo modo la corte celeste. La verticale simbolica intorno alla quale si organizza la rappresentazione è la *via salutis*, la strada della salvezza; essa conduce dalla terra al cielo, e fu inaugurata con l'Ascensione di Cristo che si è innalzato sopra il Monte degli Olivi, sotto lo sguardo dei discepoli.

Il salmo 48 (47), che abbiamo citato, situa simbolicamente la Montagna sacra e il Tempio di Gerusalemme «al centro dell'Aquilone», cioè all'estremo nord, là dove la mitologia fenicia localizza il soggiorno degli dei, sull'asse cosmico, nel punto più elevato della terra, sotto la Polare. È altresì messa in relazione con quel punto misterioso che è la chiave di volta simbolica e il centro dinamico dell'universo intero. Chiave che basta a Giobbe (cap. XXVI, 7) per evocare con una sola parola l'onnipotenza creatrice di Dio: «È lui che ha esteso il settentrione sul vuoto»; in altre parole, pone e fa ruotare la cupola celeste su quella colonna di vuoto che è l'asse del mondo. Quest'asse non è sostenuto da nulla e sostiene tutto; comunica il suo movimento di rotazione al firmamento e, attraverso questo, dà la vita alla terra. Fa comunicare i vari livelli del mondo: cielo, terra e scheol. È la via degli dei, che gli orgogliosi di quaggiù tentano follemente di scalare, allo scopo di conquistare il cielo, ma col risultato di essere precipitati più in basso del loro punto di partenza, nelle sotterranee regioni infernali. La celebre satira di Isaia contro un tiranno spodestato riassume in modo impressionante quanto detto:



90

Come è finito, il tiranno?
Come è finita la sua arroganza?
Gli inferi sotterranei ammutoliscono per te,
per venirti incontro.
In tuo onore risvegliano le ombre,
tutti i potentati della terra...
Tutti prendono la parola per dirti:
«Eccoti, anche tu, annientato come noi,
sei diventato simile a noi!»
Il tuo fasto è precipitato
con la musica delle tue arpe;
sotto di te s'estende un materasso di vermi,
eccoti coperto di larve.
In che modo sei caduto dai cieli,
Lucifero figlio dell'Aurora?
In che modo sei stato gettato per terra,
tu che rendevi tutte le nazioni tue vassalle?
Tu che dicevi in cuor tuo:
«Scalerò i cieli;
erigerò il mio trono
sopra le stelle di Dio.
Siederò sul Monte dell'assemblea
nelle profondità del nord...
assomiglierò all'Altissimo».
Come! Eccoti caduto negli inferi,
nelle profondità dell'abisso.
(Isaia, XIV, passim)

Abbiamo visto lo scacco del tentativo empio; vediamo ora, per completare, il sogno di Giacobbe (Genesi XXVIII, 11 segg): ci fornirà un nuovo punto di partenza che permetterà di definire meglio quanto abbiamo detto sul luogo sacro e sul tempio. «Giacobbe arrivò per caso in un luogo, e vi passò la notte, poiché il sole era tramontato. Prese una delle pietre di quel luogo, se la pose come guanciale e si coricò. Fece un sogno: ecco che una scala era piantata per terra e la sua sommità raggiungeva il cielo e degli angeli di Dio vi salivano e scendevano. Ecco che Iahvè stava davanti a lui e disse: "Io sono Iahvè, il Dio di Abramo, tuo padre e il Dio di Isacco. La terra sulla quale ti sei coricato la darò a te e a tutta la tua discendenza. La tua discendenza diventerà numerosa come la polvere del suolo, e ti estenderai verso occidente e oriente, verso il settentrione e il meridione, e tutte le nazioni del mondo saranno benedette attraverso te e la tua discendenza" (...) Giacobbe si svegliò dal suo sonno e disse: "In verità, Iahvè è qui e io non lo sapevo!" Ebbe paura e disse: "Com'è terribile questo luogo! Questa è proprio la casa di Dio e la porta del cielo!" Alzatosi di buon mattino, prese la pietra che gli era servita da capezzale, l'alzò come una stele e sparse dell'olio sulla sua sommità. Diede a questo luogo il nome di Béthel» (foto 51 e 52).

La scena avviene di notte, e il sogno, talvolta, è stato interpretato come un'estasi: può aver sorpreso infatti quel beduino contemplativo che è Giacobbe mentre è assorbito nella

contemplazione del firmamento, che ruota sopra la sua testa, intorno al Centro immobile. Una misteriosa scala, apparsa in queste profondità notturne, lega ben presto il cielo alla terra... La pietra localizza la presenza divina e materializza il luogo sacro che questa presenza ha creato. Giacobbe, che ha posto il suo capo su di essa, partecipa della sua sacralità, diventa, in germe, il Popolo della Presenza divina al quale Iahvè promette di lasciare in eredità la terra. Questa pietra rappresenta le dodici stele innalzate da Mosè ai piedi del Sinai trasformato in tempio. Infine, è il centro a partire dal quale e intorno a cui si realizzerà l'estesa creazione della Terra Santa Promessa, in direzione dei quattro punti cardinali, fino a ricoprire tutto il mondo (cfr. foto 52 e 55): è una nuova Genesi di grazia che viene prefigurata. Giacobbe alza la pietra per farne una stele e, con un'unzione di olio sulla sommità, ne fa, nello stesso tempo, una sostituzione dell'altura sacra, un tempio e il suo altare; il nome che le dà rende esplicito quanto detto: *Beit-El*, da dove è venuto Béthel, che significa Casa di Dio: «In verità Iahvè è in questo luogo, e io non lo sapevo! Com'è terribile questo posto! Questa è proprio la casa di Dio e la porta del cielo!». Il mistero di Béthel è quello di ogni vero tempio. Anche questi testi sono ripresi dal rituale della consacrazione delle chiese e delle pietre d'altare. «Giacobbe fece della pietra un altare e vi sparse dell'olio», si canta durante la cerimonia di consacrazione delle pietre d'altare. Questo ci dice in modo eloquente che il pontefice rinnova ritualmente il gesto che, una volta, aveva compiuto il patriarca; che la pietra di Giacobbe è il prototipo dei nostri altari, e che, dunque, si pone misteriosamente al centro del culto cristiano.

La pietra sacra

L'episodio della scala di Giacobbe, come si è già notato, si inserisce precisamente nella linea di quello dell'Alleanza del Sinai; occorre aggiungere che ambedue hanno trovato il loro compimento definitivo nel luogo sacro per eccellenza che è Gerusalemme. Confessiamolo: ci è difficile ammettere la cosa, e più ancora comprendere ciò che significa concretamente. Le nostre concezioni scientifiche della storia e della geografia, per quanto religiose, rifuggono dal prendere in considerazione ciò che non è strettamente sperimentale. È il ruolo dei simboli che ci viene in soccorso, ci fornisce immagini che trascendono la nostra ristrettezza e svelano un piano superiore della realtà. Tuttavia, bisogna riconoscere che la simbologia biblica è fortemente segnata dal genio proprio dei popoli in seno ai quali il Libro Sacro è nato; questo genio semitico è molto diverso dal nostro, e dobbiamo esservi introdotti progressivamente. La miglior guida in questo campo è sicuramente quella degli sviluppi e spiegazioni che questi stessi popoli hanno offerto riguardo al loro pensiero. Per questo, le tradizioni giudaiche e anche islamiche—che derivano dalla stessa mentalità —sotto questo punto di vista sono del più grande interesse: mostrano magnificamente, con immagini perfettamente fedeli ai temi biblici, ciò che la liturgia cristiana suggerisce in sunti ellittici che, spesso, non trattengono che l'essenziale, del simbolismo messo in atto. Per chiarire e prolungare quanto detto nelle pagine precedenti, vi faremo ricorso.

La linea che collega la pietra di Giacobbe al Monte Sinai e, infine, al tempio di Gerusalemme è quella del simbolismo della pietra sacra. In ogni tempo, per la sua perennità e apparenza informale ricca di ogni possibile forma, la pietra è apparsa agli uomini come un simbolo del sacro: traspare in essa qualcosa delle grandi Potenze organizzatrici del cosmo. Dappertutto sono state venerate pietre sacre (foto 52); la pietra cubica della *Ka'aba*, al centro della città santa della Mecca, è uno degli esempi più grandiosi. I legami della religione islamica con la tradizione biblica implicavano un interesse inalienabile per Gerusalemme, l'antica città santa. Già in questa città l'interesse si era cristallizzato intorno ad una pietra; sarà lo stesso nel tempio che vi si edificherà, poi in quello cristiano. Vale perciò la pena di soffermarvisi un po'. L'altare cristiano accoglierà in sé queste prefigurazioni senza rinnegarle, ma trascendendole.

Le direttive pratiche della Commissione episcopale francese di liturgia per l'applicazione delle decisioni del Concilio Vaticano II sono in perfetta armonia con un passato millenario, quando decretano: «La tavola dell'altare fisso o la pietra sacra devono essere una sola pietra naturale, intera e non friabile... L'altare, normalmente, sarà rettangolare o quadrato» (*Documentazione Cattolica del 19 settembre 1965*). Le ragioni profonde di queste direttive sono evidentemente di ordine simbolico, ma quali precisamente?

Quando, nel 638, il califfo Omar occupò Gerusalemme, cercava soprattutto il contatto con il luogo santo che il ricordo di Maometto aveva reso noto all'islamismo. Al di là di Maometto, si stendeva il retroterra biblico evocato sopra. In effetti si sapeva che, trasportato dalla sua giumenta alata El-Bouraq, Maometto, accompagnato dall'arcangelo Gabriele, dopo una cavalcata di una sola notte, aveva raggiunto il santuario di Gerusalemme dove lo aspettavano Abramo (l'avo di Giacobbe), Mosè (il profeta del Sinai), e Gesù. Maometto stesso aveva visto la scala misteriosa, posta al centro di Gerusalemme, che appoggiava sul Tempio ed era innalzata verso il cielo, mentre le anime dei giusti la scalavano. Gerusalemme, come la Mecca, è descritta come la rappresentazione simbolica del luogo più alto del mondo, ai confini del regno celeste, sul passaggio dell'asse cosmico, sotto il polo celeste. La tradizione raccoglie in una bella formula tutti questi dati: «La stella Polare testimonia che essa (Gerusalemme) si trova al centro del cielo». La Polare è la Porta del Cielo. La scala contemplata da Maometto si confonde con quella contemplata da Giacobbe: ciò deriva dal fatto che esse discendono dallo stesso simbolismo.

Per capirlo bene, bisogna sapere che la tradizione islamica raccontava come la pietra di Giacobbe fosse stata trasportata nel Tempio di Gerusalemme, diventato così un Béthel. È la pietra che, ancora oggi, si può vedere sotto la cupola della moschea di Omar; la si venera con il nome di *es-sakhra* (la Roccia). Un orifizio circolare aperto nel centro si dice comunichi con una cisterna chiamata «pozzo delle anime». Gli insegnamenti dei rabbini, d'altra parte, forniscono nozioni complementari; secondo loro, la roccia stessa affonda profondamente nelle acque del mondo sotterraneo. La *Mishna* afferma che il Tempio è situato sopra il *tehom*, abisso ebraico che corrisponde all'*apsu* babilonese. È per questo che l'orifizio della roccia è chiamato «bocca del tehom».

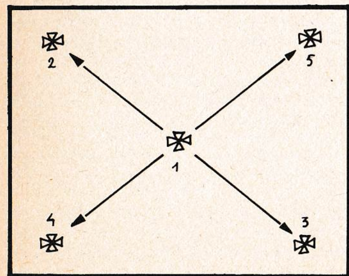
Sarebbe troppo lungo, anche se appassionante, seguire tutti gli anelli della tradizione rabbinica. Ricordiamo solo che essa vuole mostrare che una stessa realtà tipologica soggiace alla pietra di Giacobbe, alla roccia che seguì gli Ebrei durante la loro peregrinazione nel deserto; alla rupe d'Ornan sulla quale Davide ebbe la visione dell'angelo del Signore e dove decise di porre la Dimora—quel prototipo mobile del Tempio, che Mosè aveva fatto nel deserto per il culto—, dicendo: «Qui è la casa di Iahvè-Dio, e sarà l'altare per gli olocausti d'Israele» (1Cronache, XXII, 1); infine, al Tempio che progetta di edificare e che sarà realizzato da suo figlio Salomone, tempio che fa corpo con l'altura santa sulla quale è costruita Gerusalemme. La tradizione locale pone l'altare degli olocausti sulla cima della rupe di Ornan. L'altare si trova nel luogo in cui la superficie della terra è forata dall'asse che lega i diversi piani del mondo: è un Centro per eccellenza, il centro dell'universo consacrato ed unificato intorno alla Città Santa.

Santa, innanzitutto perché è la sede della presenza di Dio. È quanto simboleggiava un'altra pietra di cui ora bisogna parlare, e che i testi hanno spesso assimilato alla rupe d'Ornan sulla quale era l'altare degli olocausti: la pietra *shethiyah*. Era posta nel Santo dei Santi e serviva da supporto all'Arca, incorporandosi ad essa, come la pietra su cui Giacobbe

aveva appoggiato la testa: una tradizione raccontava anche che la pietra *shethiyah* non era nient'altro che quella di Giacobbe, che era stata trasportata sul luogo scelto da Davide per il tempio.

Questa pietra sacra, che riassume tante immagini bibliche, sulla quale sono imperniati tanti grandi temi, fa di Gerusalemme il centro e la sommità-origine del mondo. A partire da questa, dall'altare dei sacrifici e dall'Arca della Presenza divina, la salvezza irradia ai quattro punti cardinali, intorno alla vera pietra di Giacobbe, e fino alle estremità del mondo. «O Dio, mio Re, tu hai operato la salvezza, fin dalle origini, al centro della terra» dice il Salmo 74. «Il mondo è stato creato cominciando da Sion» chiosa un altro testo. Così Gerusalemme, sul suo monte, come il monte Garizim, merita il titolo di «ombelico della Terra» (Ezechiele XXXVIII, 12), è il punto-madre che, sulla terra, corrisponde al polo celeste, l'origine della spirale cosmogonica. «Il Molto-Santo ha creato il mondo come un embrione», dice un testo rabbinico, e un altro: «A partire dall'ombelico, tutto cresce come un embrione, e lo stesso Dio ha cominciato a creare il mondo dall'ombelico e di là s'è diffuso in tutte le direzioni» (foto 7, 8, 10, 11). L'ultima immagine sarà quella del centro-asse circondato dai quattro punti cardinali (foto da 12 a 16). La tradizione rabbinica racconta che «fin dal tempo della creazione Dio ha gettato dal suo trono una pietra preziosa nell'abisso; una parte si è conficcata nell'abisso, l'altra è emersa dal caos. Questa parte ha formato un punto, che ha cominciato ad estendersi, creando così la distesa, e il mondo vi fu costruito sopra. Per questo, quella pietra si chiama *shethiyah*, cioè pietra fondamentale». Il punto costituito dalla pietra è il centro del grande cerchio della creazione al quale abbiamo fatto allusione sopra.

Un'altra cosmogonia viene a sovrapporsi a questa prima, cioè quella della ricreazione spirituale che realizza la salvezza: è prefigurata dall'umanità che sfugge al diluvio per grazia divina. Secondo la leggenda, «la terra d'Israele non è stata sommersa dal diluvio»; in effetti, è la regione più alta della terra, quella dove approdò l'arca di Noè quando le acque si abbassarono. Da questo alto luogo, dopo che Noè lo aveva reso sacro, l'umanità ha preso un nuovo indirizzo, secondo il processo che ora conosciamo bene, innalzandovi un altare a Iahvè (Genesi IX).



91

Durante l'Esodo, il Popolo di Dio, che preparava e prefigurava la Chiesa, si è costituito intorno alla Rupe da cui era zampillata l'acqua della salvezza. San Paolo, arditamente, affermerà: «*Petra autem erat Christus*, questa roccia era il Cristo». Sulla nuova rupe degli ultimi tempi Gesù fonderà l'universo rigenerato che è la Chiesa, trasmettendo al principe degli Apostoli i suoi privilegi di base: «Tu sei Pietro, e su questa pietra costruirò la mia Chiesa».

Forse ora capiamo meglio come i simboli condensino in una sola immagine tutta un'esperienza spirituale; come trascendano i tempi e i luoghi, le situazioni individuali e le circostanze contingenti; come rendano simili realtà apparentemente molto eterogenee, rapportandole tutte ad una stessa realtà più profonda che è la loro ultima ragion d'essere.

L'altare

È così che vediamo il contenuto delle pagine precedenti riflettersi interamente nel mistero dell'altare, che, da solo, è simbolo di tutta la liturgia. Questo è particolarmente vero per la liturgia cristiana. Ma anche perché, di diritto, l'altare richiama intorno a sé un ambiente simbolico complementare.

La vera chiesa è quella che ricostituisce intorno all'altare quest'ambiente necessario; non arbitrario, ma fissato da Dio nel corso di interventi originali ed esemplari. In effetti, sarebbe errore grave credere che sia sufficiente estrarre da queste scene storiche dalle tinte così vive, la conoscenza disincarnata del mistero che vi si è rivelato, e di renderla con il solo enunciato verbale di formule astratte. Così facendo si misconoscerebbe che la Parola, per germinare, ha bisogno d'essere seminata in un terreno preparato. Il ruolo dei simboli è di rendere soffice questo terreno umano fino alle sue origini più profonde. La vera chiesa è quella che, grazie alle risorse dell'espressione simbolica, pone l'altare al centro di un paesaggio immaginario suscettibile di attivare fortemente, nell'uomo, i dinamismi psicologici fondamentali che abbiamo identificato nella visione di Giacobbe, nella teofania del Sinai, nella salita al tempio di Gerusalemme, centro assoluto della salvezza del mondo. Manchiamo ancora di un'antropologia sufficientemente sicura dei suoi mezzi per fornire criteri incontestabili in questo campo, che resterà sempre misterioso. Bisogna guardarsi dalle semplificazioni precoci; per esempio, di credere che un punto al centro di un cerchio sia un'immagine del centro sacro simbolico, o che basti una linea slanciata verso il cielo come traiettoria di razzo interplanetario per portare ad un complesso architettonico una dominante di ascesa spirituale. L'elemento vale solo in funzione dell'insieme. Devono essere tenuti presenti numerosi criteri. Per il momento, basterà rilevare qua e là qualche soluzione attestata dalle nostre chiese tradizionali, e che contribuisce in modo evidente a farne chiese dove è facile pregare, cioè incontrare Dio.

L'altare cristiano riassume e rende presenti tutti gli altari ebraici che l'hanno prefigurato: è lo stesso mistero che vi si perpetua. In più, raccoglie il significato di tutti gli altari pagani di tutti i tempi, come anche i loro templi e le religioni, in ciò che avevano di autentico: era non solo legittimo, ma necessario menzionarli in questo studio. Questa simbolica solidarietà nel mistero è vigorosamente messa in rilievo dal rituale della consacrazione degli altari. La magnifica Prefazio che, durante la cerimonia, canta il vescovo, chiede a Dio di voler considerare l'altare che viene consacrato come quello di Abele (il pagano) (Genesi IV), come quello di Abramo (il padre dei credenti) (Genesi XII, 7 e XIII, 18) come quello del

sacrificio di Melchisedec (il misterioso sacerdote, anche lui pagano) (Genesi xiv, 18), come quello del sacrificio di Isacco (Genesi xxii), e come quell'altro che egli costruì in rendimento di grazie per la scoperta di un pozzo (Genesi xxvi, 15-33), come quello di Giacobbe (la pietra del sogno, da lui unta), «come quello che Mosè, in prefigurazione degli Apostoli, posò sulle dodici stele di pietra» (Esodo xxiv), come quello, ancora, di Mosè e che fu chiamato Santo dei Santi (Esodo xxix, 37).

L'altare è un microcosmo. È orientato in rapporto all'est ed è situato su alcuni gradini. «Ogni altare richiede uno spazio attorno che non ha solo lo scopo di rendere visibile l'altare, ma anche quello di separarlo dal santuario: in un luogo sacro, le vicinanze immediate dell'altare costituiscono un luogo ancora più sacro» (*Direttive della Commissione episcopale francese di liturgia, 20 luglio 1965; Doc. cath. del 19 settembre 1965*). Il termine altare deriva dal latino *altus*, alto: è un luogo alto, e questa configurazione fa di esso la cima della montagna sacra, nonché la montagna stessa. Fino alla riforma liturgica del 1965, il sacerdote vi saliva dopo aver recitato il salmo 43, che dà la chiave simbolica della sua ascesa rituale: è una salita al Tempio di Gerusalemme, e sappiamo tutto ciò che, di qui, viene evocato.

Manda la tua luce e la tua verità:
siano la mia guida
e mi portino verso la tua Montagna Santa,
verso le tue Case.
E andrò all'altare di Dio,
al Dio della mia gioia.

La riforma postconciliare ha deciso di sopprimere la recitazione di questo testo, perché s'inseriva male nello sviluppo liturgico; ma il suo simbolismo rimane, evidentemente, fondato com'è sulla Bibbia; proprio su di esso poggiano le direttive recenti dell'episcopato citato sopra. Ogni sacerdote sale sull'altare per operare la salvezza al centro del mondo, come Cristo aveva fatto salendo sul Golgota, che la tradizione cristiana descrive come il centro del mondo.

L'altare è un microcosmo non solo del mondo naturale, ma anche dell'universo spiritualizzato da una consacrazione. Il rito di consacrazione degli altari prefigura e comincia a realizzare liturgicamente quella dell'universo. Il vescovo, per due volte, traccia sulla tavola dell'altare cinque croci: sappiamo che è lo schema dell'estensione spaziale; la prima al centro, dove il cielo tocca la terra, dove la presenza divina si comunica agli uomini e tramuta la materia assoluta della pietra in materia trasparente per gli scambi spirituali; le altre quattro croci sono tracciate secondo due diagonali che si allargano a stella intorno al centro, e congiungono gli angoli dell'altare, il cui piano rettangolare rappresenta la totalità spaziale (fig. 91 pag. 210). Per il primo tracciato, il pontefice si serve di acqua benedetta, e procede ad una purificazione: scatena nuovamente il diluvio e riporta il cosmo al suo stato preformale, quando «le tenebre coprivano l'abisso e lo Spirito di Dio planava sulle acque» (Genesi i). Nello stesso tempo, lo bagna nell'acqua della vita e rinnova il mistero della genesi di una nuova umanità, derivata da Noè, il giusto risparmiato per grazia divina, che ripopolerà la terra espandendosi intorno all'altare innalzato a Dio sulla Montagna della salvezza, dov'è approdata l'arca. La preghiera recitata dal consacratore, dunque, esprime che

tutto questo è incluso nel gesto di Giacobbe che innalza la sua pietra, ungendola e facendo di essa un luogo di sacrificio e una porta del cielo. Questo si lega con il secondo tracciato delle cinque croci, questa volta con l'olio detto dei catecumeni. La consacrazione prende possesso del cosmo purificato, sempre secondo lo stesso schema: l'antifona che viene cantata ricorda nuovamente l'unzione della pietra fatta da Giacobbe.

La consacrazione del cosmo è realizzata a tappe. La prima tappa è quella, essenzialmente misterica e tutta in germe, del microcosmo-altare. L'ultima sarà quella del cosmo stesso. La seconda è quella di un microcosmo intemediario, già più sviluppato del primo, ma ancora liturgico, cioè capace di rendere presente per segni la totalità cosmica: è quella della chiesa, che non è niente altro che un cosmo a misura e portata dell'uomo. L'altare, al centro della chiesa, riveste lo stesso ruolo della chiesa di pietra, rappresentazione della Chiesa di Cristo, in seno all'universo; irradia su di essa la sua santità per consacrarla. Dunque, ciò che si realizza, liturgicamente e rappresentativamente, dentro il recinto del tempio di pietra, richiede un'attualizzazione piena e realistica. Quest'ultima non può essere portata a termine se non con l'intervento cosciente di uomini presenti nei diversi settori del mondo: presenza che ha il compito di assumere il mondo per spiritualizzarlo e, infine, di portarlo a colui che, solo, può condurlo al suo fine ultimo, il suo Creatore.

Così vediamo che il rituale della consacrazione delle chiese ripete su un nuovo registro le principali cerimonie del rituale della consacrazione degli altari. Aspergendo, il vescovo lava il pavimento della chiesa, cominciando dal mezzo, poi in forma di croce, dall'altare fino alla porta principale, poi trasversalmente; si cantano le parole di Giacobbe: «Questa è proprio la Casa di Dio e la Porta del Cielo». Quindi prende possesso di questo cosmo purificato, in nome di Cristo Signore, Dio dell'universo, «il Primo e l'Ultimo, il Vivente—è, era e sarà—il Signore di ogni cosa», il Cristo che ha detto: «Io sono l'Alfa e l'Omega» (Apocalisse i). Per fare questo, traccia attraverso la chiesa, sullo stesso pavimento, una grande croce di Sant'Andrea con sabbia o cenere, croce che congiunge in diagonale i quattro angoli dell'edificio; poi il vescovo vi disegna, con l'estremità del pastorale, i due alfabeti, greco e latino, dall'alfa all'omega e dall'A alla Z, e vengono ancora cantate le stesse parole di Giacobbe. Si mostra anche che la cosmologia primitiva si rinnova dalla A alla Z e trova il suo compimento entro e attraverso il mistero della chiesa di pietra, simbolo della Chiesa vivente, in quanto partecipa al mistero totale di Cristo. Questo compimento fa della chiesa-cosmo un'anticipazione della Gerusalemme celeste. Nell'Apocalisse, san Giovanni ci dice che le mura della città poggiano su «dodici file di pietre, ciascuna delle quali porta il nome di uno dei dodici Apostoli e dell'Agnello» (cap. xxi). Così il vescovo procede all'unzione dei muri della chiesa in dodici punti, mentre il coro esprime con il suo canto il mistero liturgico che si compie: «È Gerusalemme, la grande città celeste, ornata come la sposa dell'Agnello: poiché essa è diventata la Tenda».

Il posto dell'altare nella chiesa deve indicare che è il centro. Siamo abituati a vederlo al centro dell'emiciclo dell'abside, che sostituisce il Santo dei Santi; in effetti, tutto l'edificio considerato nella sua disposizione orizzontale converge verso quel punto. Per molto tempo, l'altare fu situato in modo forse ancora più significativo all'incrocio del transetto, al centro del grande cerchio che determina il tracciato di fondazione. In ogni modo, è simbolicamente al centro del cosmo, e questo è l'essenziale. Il ciborio ne dà una prima espressione sensibile in dimensioni ridotte; racchiude l'altare, che appare così, in cima ai gradini, al centro del quadrilatero formato dai quattro pilastri e sormontato dalla cupola celeste, dun

que al centro del mondo e sul punto di passaggio dell'asse terra-cielo. Questa situazione assiale, sul piano del simbolo, è essenziale: si adatta alle molte varianti che possono mutare il ciborio. L'abside, considerata in altezza, è a sua volta una specie di ciborio amplificato (foto 42): lo schema immaginario è lo stesso che si ritrova ancora nella formula dell'altare posto all'incrocio sotto la cupola del transetto.

Abbiamo detto che l'altare mette in comunicazione i diversi piani del mondo. La sua relazione con il cielo ora è chiara. Per mostrare che la liturgia che vi si opera è un riflesso della liturgia celeste, si è preferibilmente dipinta sulla cupola dell'abside la grandiosa visione del Cristo in gloria circondato dagli angeli o dai santi. A Germigny-des-Prés (sec. IX) si è rappresentata in questo punto l'Arca dell'Alleanza che Mosè ha visto sulla montagna, e che l'Apocalisse ci ha descritto all'interno della teofania che apre i tempi nuovi: «Allora si aprì il tempio di Dio nel cielo e la sua Arca dell'Alleanza apparve nel tempio; poi ci furono dei lampi, voci e tuoni, e la terra tremò» (cap. II).

L'altare mette anche in comunicazione con il mondo dei trapassati. Un tempo, la regola era che esso fosse innalzato sopra un *martyrium*, cioè su una tomba che racchiudeva corpi di santi: questi, perlopiù, erano posti al piano inferiore, in una cripta o stanza bassa (cfr. foto 64). In seguito, ci si contentò d'incastrare qualche reliquia nella pietra dell'altare. Mentre il vescovo consacratore sigilla il coperchio della piccola cavità che è stata scavata per riceverle, si cantano le parole dei martiri che l'Apocalisse ci mostra sotto l'altare dei sacrifici del Tempio di Gerusalemme, dove si apriva la «bocca del *tehom*»: «Scorge sotto l'altare (degli olocausti) le anime di quelli che furono sgozzati per la Parola di Dio e la testimonianza che avevano reso. Si misero a gridare a tutta forza: "Fino a quando, Signore Vero e Santo, tarderai a fare giustizia?". Allora diedero a ciascuno di loro una veste bianca, dicendo loro di pazientare ancora un po', il tempo che anche i loro compagni di servizio e fratelli fossero messi a morte come loro» (cap. VI). Comunque, queste reliquie sono di santi, e le loro anime sono in cielo: l'altare è un *mundus* in cui si unisce il sotterraneo, il terreno e il celeste.

Se ora consideriamo la chiesa non più dall'interno, ma dall'esterno, constatiamo che, molto spesso, si è cercato di assimilarla alla montagna. Numerosissime chiese di villaggio sono santuari di montagna che si è dovuto ricostruire vicino alle abitazioni, perché i fedeli non volevano più fare lo sforzo di salirvi. Era necessaria una «sostituzione» subito fuori della porta. Rimane comunque che il numero dei santuari costruiti su un'altura è impressionante. Il Mont-Saint-Michel fa corpo con la rupe che s'innalza sulla piattezza assoluta delle spiagge della baia (foto 61); il Monte Athos, pieno di eremitaggi, disseminato di cappelle, di monasteri, non è niente altro che un gigantesco santuario roccioso fra terra e cielo: la Montagna Sacra. L'iconografia meno elaborata (fig. 86 pag. 194) produce esattamente la realtà (foto 59 e 61) allo stesso modo della tradizione biblica calata in simboli da artisti di genio: si pensi, per esempio, al celebre capitello della cattedrale di Autun che rappresenta l'arca di Noè ferma sulla cima del Monte Ararat (foto 62). Le basiliche di Montmartre, Fourvière, Notre-Dame de la Garde, sono dello stesso tipo. Il luogo senza dubbio più straordinario è quello della città di Puy con le sue chiese abbarbicate come nidi d'aquila sulla cima di picchi vulcanici scoscesi; la cappella romanica di Saint-Michel d'Aiguilhe, in equilibrio sul suo picco, è la più straordinaria. L'ascensione rituale pagana degli ziggurat babilonesi, del Meru o dei templi che lo rappresentano, trova in una analoga cappella di pellegrinaggio la sua espressione cristiana: «Qui è la porta del cielo» (foto 113).

Più spesso, è la stessa chiesa, in senso lato, che ricostruisce il paesaggio sinaitico di cui abbiamo parlato. Costituisce un *massiccio eterogeneo* in mezzo ad uno spazio e determina una rottura. L'abside delle chiese romaniche, la suddivisione in piani delle loro coperture, ricostruiscono spesso in modo evidente i contrafforti e le scarpate della Montagna Sacra (foto 60); la linea rialzata dal campanile segna l'asse del mondo, quello delle relazioni cielo-terra.

Guardiamoci dall'insistere ancora e dal gettarci nel facile gioco delle corrispondenze esteriori. Gli schemi immaginari che studiamo non sono tanto legati alla rappresentatività materiale delle cose, quanto al loro potere di evocazione simbolica. Questo potere è legato ad affinità difficilmente esprimibili. Non bisogna lasciarsi prendere dall'aspetto necessariamente un po' geometrico o cosmologico delle spiegazioni che abbiamo dato: un simbolismo non è mai percepito se non attraverso una scorza... Queste spiegazioni richiamano altri temi complementari, grazie ai quali si percepirà meglio l'intima presenza del mistero che vi si manifesta. Sono i temi che avvicineremo adesso.

Il Paradiso

Fra i temi suscettibili di conferire la loro profondità ai simbolismi fondamentali esposti fin qui, uno dei più importanti è quello del Paradiso. Ci interessa per più di un motivo: innanzitutto, perché da quasi tutte le tradizioni è avvicinato alla Montagna Sacra; poi perché corrisponde ad alcune espressioni plastiche ben definite proprie dell'iconografia religiosa.

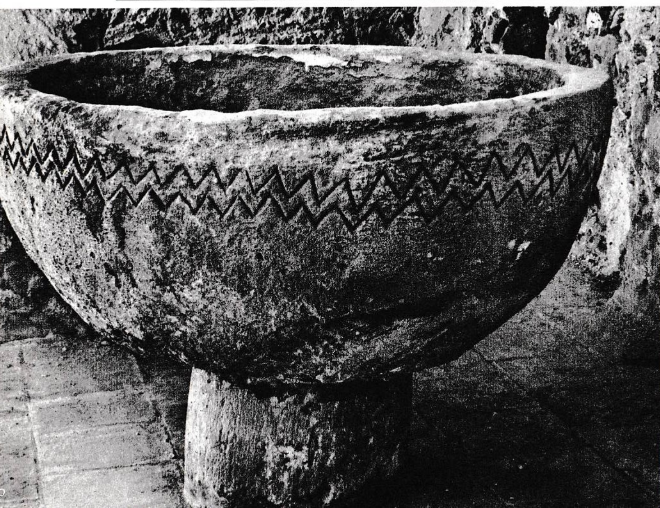
La Montagna Sacra è un luogo di benedizioni; riceve più di ogni altro posto le piogge, simbolo del favore celeste; le distribuisce ai quattro angoli dell'universo attraverso la rete dei fiumi che scendono da essa; dà così la fecondità alla terra circostante; è l'ombelico primordiale e il centro vitale. È proprio questa ad essere emersa per prima dalle acque al tempo della cosmogonia originaria ed è su di essa che è apparso il primo uomo, da essa è disceso per andare a popolare l'universo e dargli vita con la sua attività. Inversamente, questa montagna è il luogo verso il quale gli uomini convergono e dove si riuniscono, in cerca del paradiso che hanno lasciato o dal quale sono stati cacciati. L'avventura umana è un ritorno difficile verso la Montagna Sacra delle origini, proiettata nell'avvenire della pienezza dei tempi.

La localizzazione del Paradiso ossessiona l'uomo da quando ne ha perso la strada. Miti e leggende si aprono un passaggio nella giungla dei simboli, alla ricerca del luogo sognato. Due sono i sistemi principali che si confrontano o si completano, poiché la simbologia si ride delle apparenti incoerenze: per alcuni, il paradiso è localizzato nell'estremo nord, là dove s'innalza la Montagna Sacra, soggiorno degli dei e perno del cielo; cosa che viene attestata, per esempio, dal *Libro di Enoch*. «Se si ricorda che gli scritti di Enoch erano assiduamente letti e copiati nel monastero di Qumrân allo stesso titolo di altre opere considerate ispirate e canoniche, è verosimile che, alla domanda che tormenta l'uomo da cinquemila anni: "Dov'è il paradiso?", gli esseni rispondessero prontamente e fermamente: "Al nord, com'è scritto nei libri di Enoch, lo scriba di giustizia!"» (fig. 37 pag. 91). I morti, che attendono il giorno della resurrezione, giacciono con la testa verso sud, contemplano la patria futura nel sogno di un sonno passeggero. Svegliati, si alzeranno con il viso rivolto verso il nord e s'incammineranno verso il Paradiso, la Montagna Sacra della Gerusalemme celeste. Nessuno, a quanto ci risulta, ha mai tentato di spiegare l'orientamento sud-nord di centoundici tombe essene di Qumrân. La soluzione che proporremo pare l'uni-




69






72



ca possibile. Gli altri ebrei e i cristiani giustificavano la disposizione est-ovest dei loro morti (cf. foto 43) con la collocazione orientale che davano al paradiso (J.T. Milik, *Rivista Biblica*, 1958, pag. 77). Paradiso a nord, Paradiso ad est... Fino all'epoca romanica il mondo, così com'era rappresentato dalle carte simboliche, prende la forma di una pera diritta; ritorna alla memoria la bella formula di Platone: «La terra, nostra nutrice, schiacciata strettamente intorno all'asse che attraversa il tutto...» (*Timeo*, 40 b). Sulla punta della pera è situato il Paradiso dell'est. Quando l'est cartografico, dopo molte esitazioni, ruoterà per occupare la destra, il Paradiso resterà più spesso in alto, tanto forte è la necessità simbolica che ne fa il luogo più alto della terra, legato alla verticale sud-nord e all'asse del mondo (fig. 92 pag. 226; foto a colori pag. 199).

I progressi della cartografia e la sua evoluzione verso il rigore delle ricerche scientifiche si scontrarono per lungo tempo con l'incoercibile resistenza del simbolo. La carta del mondo di Gérard Kremer, detto Mercator (1512-1594), pone già i grandi insiemi continentali nei luoghi dei quali i planisferi più moderni non dovranno far altro che precisare contorni e distanze (fig. 93 pag. 227); tuttavia si constata, non senza sorpresa, che il polo artico è qui ancora concepito secondo l'antico simbolismo del Paradiso terrestre settentrionale occupato dalla Montagna assiale (*Rupes nigra et altissima*) che s'innalza al di sotto della Polare: questa Roccia s'eleva in mezzo ad un mare circolare ambrato e limitato da un largo anello di terra circondato da montagne; le acque di questo mare primordiale scorrono negli oceani conosciuti attraverso quattro bracci fluviali orientati verso i quattro punti cardinali. Cinque secoli prima, le carte del mondo avevano imposto questo taglio della terra, grazie ai mari concepiti come larghi fiumi, in quattro parti simboliche (fig. 92 pag. 226) (qualche volta in tre, le tre grandi parti del mondo conosciuto: Europa, Asia, Africa); il Paradiso originale e il mondo che ne era scaturito si corrispondevano attraverso il tempo e lo spazio. La carta di Mercator attesta la sopravvivenza di uno solo di questi due omologhi, il polo-Paradiso quadripartito, in un'epoca in cui si è dovuto rinunciare all'altro a causa di una migliore conoscenza delle grandi vie della terra e del mare.

Ma il problema non fu accantonato, e la scoperta del mondo che, allora, proseguiva ad un ritmo accelerato, relegando il Paradiso in regioni inaccessibili, non mise fine all'antica nostalgia. La mentalità di un Cristoforo Colombo che, un secolo prima (ottobre 1492), scopriva un nuovo continente e, risalendo il corso dell'Orinoco, s'aspettava ogni momento di veder sorgere, infine, la terra felice ove comincia il Paradiso... resta, e resterà per lungo tempo inalterata. A misura che le contrade inviolate del globo si aprono davanti a viaggiatori ed esploratori, si assiste ad una frenesia di ricerca in cui si mescolano le discipline e le preoccupazioni più diverse, il meglio e il peggio. Ci basti trascrivere il testo della *Cosmografia universale* di Sébastien Munster (edita nel 1559, e quindi contemporanea alla carta di Mercator), che accompagna la fig. 43 pag. 99; fa il punto delle tesi più scientifiche dell'epoca: «Poiché il nostro proposito è quello di descrivere in questo libro tutto il cerchio della terra, il suo aspetto fisico e le regioni abitate, e poiché, d'altra parte, il Paradiso è un luogo determinato della terra, non è senza motivo che, all'inizio della nostra opera, ne faremo menzione, per domandarci dove dunque si trovava questo giardino di delizie al tempo dei nostri progenitori e se esiste ancora nel mondo attuale. Invero, i sapienti hanno su questo punto diverse opinioni, e non c'è quindi nessuno che non proponga una convinzione personale. In effetti, alcuni pretendono che il Paradiso sia situato verso l'Oriente, al di fuori del tropico del Capricorno e di quello del Cancro. Altri vogliono porlo nella zona

92

equinoziale, in un luogo temperato. Altri ancora lo immaginano in un posto molto alto, separato dal nostro globo da una lunga distanza e che s'avvicina al cerchio della luna, al riparo da ogni evento atmosferico, dove non possono arrivare né il vento né le nuvole; affermano che è proprio là che Enoch ed Elia vivono col loro corpo. Una quarta categoria scrive che questo giardino, prima del diluvio, ha occupato qualche regione molto fertile dell'Oriente, come la Siria, Damasco, l'Arabia, l'Egitto...».

Sotto il regno di Luigi XIV (1638-1715) viene ordinato che l'Accademia Francese porti avanti un'inchiesta destinata a fare luce sulla situazione geografica di «questo luogo di delizie pieno d'alberi magnifici e di profumi squisiti». Daniel Huet, vescovo di Avranches, eminente membro del saggio consesso, ha l'incarico di occuparsene; di fronte alla proliferazione divergente delle soluzioni attestate, sembra che lo sfortunato sia stato parecchie volte preso dallo scoraggiamento. Il vescovo d'Avranches conclude il rapporto dando il suo parere personale: con saggezza e prudenza, si accontenta di spremere quanto più possibile i dati della Bibbia, interpretandoli alla lettera, secondo l'uso del suo tempo; questo lo portò a situare il Paradiso «sul canale formato dal Tigri e dall'Eufrate congiunti, fra il luogo della loro unione e quello della separazione delle loro acque, prima di gettarsi nel Golfo Persico», dunque, in una specie di isola fluviale stretta fra i due fiumi menzionati nel libro del Genesi.

93

Note bibliche concernenti il Paradiso

La Bibbia indica che «un fiume usciva dall'Eden per innaffiare il giardino, e di là si divideva per formare quattro bracci»; i nomi sono indicati: Fisone, Gione, Tigri ed Eufrate. Questa disposizione è quella dei fiumi che scendono dalla montagna (fig. 40 pag. 98 e 92 pag. 226); ma non bisogna vedervi un fatto di geografia generale! Questi fiumi, mentre partono dalla montagna per simboleggiare il movimento di emanazione e vivificazione, vi ritornano per simboleggiare il ritorno al Paradiso e il compimento di ogni cosa da parte del creatore. Su questo tema dell'*exitus-reditus*, emanazione-ritorno, si elaborerà una riflessione teologica. L'opera della creazione materiale, avendo la sua origine nel Paradiso terrestre, è l'immagine perfetta dell'opera della creazione spirituale e di quella della ricreazione universale richiesta dalle distruzioni del peccato e più ancora dalla vocazione trascendente di tutto il cosmo purificato per essere assunto nel mistero totale del Cristo. Intorno a queste riflessioni s'è sviluppata tutta un'iconografia. La loro origine comune dev'essere cercata nella stessa Bibbia.

Il capitolo 24 del libro dell'Ecclesiastico, a questo proposito, costituisce una chiave. È un grande discorso della Sapienza divina, che parla in prima persona. Appare nello stesso tempo presente in Dio da tutta l'eternità e parte attiva, con Lui, nell'opera di creazione. Dietro a questo personaggio misterioso si profila già la rivelazione della Sapienza incarnata e Verbo di Dio, nel quale e attraverso il quale tutto è stato realizzato: il Cristo Pantocratore, Figlio di Dio. Bisogna citare il passaggio; ci introdurrà nell'ambiente da cui dipendono le opere che spiegheremo poi. È la Sapienza che parla: «Sono derivata dalla bocca dell'Altissimo, e ho coperto la terra come un vapore (allusione a Genesi I, 2: la Sapienza è identificata con lo Spirito di Dio che plana sulle acque della creazione primordiale). Ho abitato nei cieli e il mio trono era su una colonna di nuvole. Ho fatto da sola il giro del cerchio dei cieli, ho percorso la profondità degli abissi (prerogative divine applicate al potere di creare)... Il creatore dell'universo mi ha dato un ordine, colui che mi ha creato mi ha fatto alzare la tenda. Mi ha detto: "Installati in Giacobbe" (la Sapienza scende dal cielo e va a stabilire la sua dimora fra i discendenti del patriarca che fu gratificato della visione di Béthel). Prima dei secoli, fin dalle origini, mi ha creato, e vivrò eternamente. Ho officiato alla sua presenza, nella tenda sacra: è così che mi sono stabilita a Sion e ho trovato riposo nella beneamata città, è così che esercito il mio potere in Gerusalemme» (XXIV, 3 segg.).

Terminato il discorso della Sapienza, l'autore comincia un parallelo fra la Sapienza e la Legge, che ci porta al centro del nostro tema. Per comprendere pienamente la portata di questo passaggio, si può contemplare la scena evangelica della Trasfigurazione, in cui Cristo appare sulla Montagna della salvezza, in compagnia di Mosè: si presenta come il nuovo Mosè che dà al mondo la Legge definitiva, nella sua qualità di Sapienza incarnata. Il testo spiega che la Legge, come la Sapienza, dà esistenza e vita al mondo: è una specie di rilettura del racconto della prima creazione, nella quale si scopre il simbolo della nuova creazione trasfigurata. Innanzitutto, la Legge viene mostrata come l'unica origine del Paradiso, da dove scorre il fiotto vivificante delle qualità-virtù principali: «Tutto questo non è altro che il libro dell'Alleanza dell'Altissimo Dio e della Legge (ricevuta sul Sinai) promulgata da Mosè, lasciata in eredità alle assemblee di Giacobbe. È questa che ha fatto sì che la Sapienza abbondasse come le acque del Fisone, come il Tigri nella stagione dei frutti (fecondità), che fa abbondare l'intelligenza come l'Eufrate...; che fa scorrere la scienza... come il Gione nel giorno della vendemmia... I suoi pensieri sono più vasti del mare, i suoi disegni più grandi dell'abisso. Ed io (qui è il saggio, portavoce della Sapienza, che parla) sono come un canale nato da un fiume, come un corso d'acqua sono uscito verso il Paradiso (*reditus*, ritorno al Paradiso, senza dubbio per prendervi l'acqua da spandere dopo, *exitus*)... Ed ecco che il mio canale è diventato fiume e il fiume è diventato mare». Le prospettive s'allargano sempre più, si lascia intravvedere l'era del compimento; quest'era è concepita come una vasta creazione nella luce e attraverso essa: «Farò splendere la scienza dell'aurora, porterò lontano la sua luce». Il tema della Sapienza Fiume delle acque della Vita e Luce viene dal Paradiso originale; tenderà all'Agnello che troneggia al centro della Gerusalemme celeste, nuovo santuario del nuovo Paradiso. Tuttavia, la Sapienza s'è svelata agli occhi degli uomini... È apparsa fra noi nel mistero di colui che ha rivelato di essere il nuovo Tempio, il Cristo Pantocratore. È quello che vedremo.

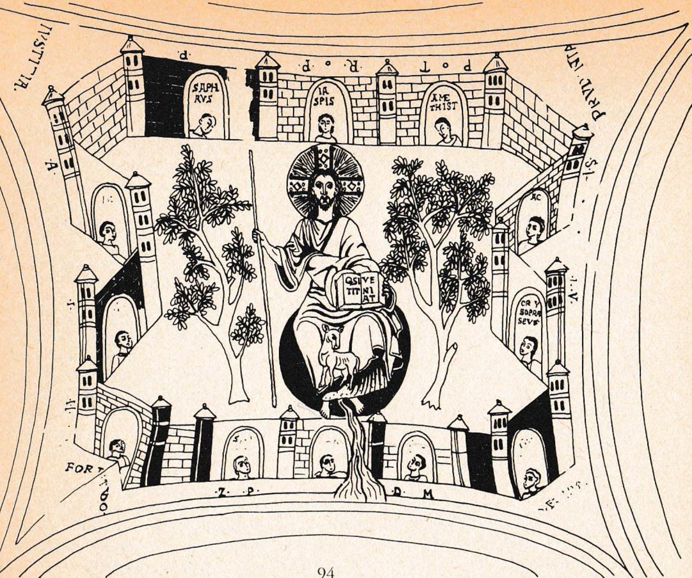
Sotto l'antica Alleanza, tutto era già pronto. Il Tempio di Gerusalemme s'innalzava sul monte Moriah, una delle alture del monte Sion. La più probabile etimologia del termine Sion è *seja*, di origine hurrita, che significa: acqua, fiume; si adatta bene al motivo della fontana di Gihon che zampilla ai piedi della collina sud-est di Gerusalemme. «Dal Moriah provenivano quattro ruscelli sacri che si pensava uscissero, per comunicazione sotterranea, dalla sorgente d'acqua viva che zampillava sotto il Tempio. Uno di questi, scorrendo verso nord, si chiamava Gihon; era il nome di uno dei quattro fiumi dell'Eden. In questo modo si ritrova sul monte Sion la configurazione della Montagna primordiale che porta il Paradiso e i suoi quattro fiumi» (*Hani* 132).

Riguardo a ciò, l'Apocalisse ci fa contemplare la grandiosa visione degli eletti «davanti al trono di Dio, servendolo giorno e notte nel suo tempio; e colui che siede sul Trono stenderà su di essi la sua Tenda» (cap. VII). L'Agnello che siede sul trono (versetto 17) «sta sul monte Sion» (XIV, 1) e «dal suo trono zampilla il fiume di vita, limpido come cristallo. Al centro del luogo, da una parte e dall'altra del fiume, ci sono degli alberi della Vita» (XXII, 1-2), così come al centro del giardino dell'Eden si vedevano l'albero della vita e quello della conoscenza del bene e del male (Genesi II, 9 e III, 3, ripreso in Ezechiele XLVII, 12).

L'iconografia del Paradiso

Tutti questi elementi sono radunati nell'affresco che orna la volta del vestibolo della chiesa di San Pietro al Monte a Civate, databile alla prima metà del sec. XII (fig. 94 pag. 230), (cfr. in proposito S. Chierici, *La Lombardia*, Jaca Book, Milano 1980, pag. 193 segg.). Al centro, il Cristo Pantocratore troneggia sul globo del mondo. Davanti a lui, il suo emblema: l'agnello. Nella sinistra, il Libro sul quale si legge l'iscrizione abbreviata: «SI QUIS SITIS VENIAT, se qualcuno ha sete, venga a me (e beva)» (Gv. VII). Da una parte e dall'altra, i due alberi del Paradiso. Cristo siede in mezzo alla Gerusalemme celeste, quadrata, con tre porte su ogni lato; all'interno di ogni porta appare un personaggio, poiché queste porte sono in relazione con le dodici tribù di Israele e, nello stesso tempo, con i dodici Apostoli (Apocalisse XXI, 10-14). Il fiume della vita che scorre dal trono ha permesso di non rappresentare i quattro fiumi paradisiaci, che ne sono i quattro rami; essi sono stati dipinti un po' più lontano, su di una volta laterale.

Si potrebbero citare numerosissime varianti; ognuna mette l'accento su un punto piuttosto che su un altro. Illustrano preferibilmente il fatto che i fiumi che si dirigono verso i



94

quattro punti cardinali riempiono tutto l'universo. È il caso della rilegatura in cuoio dorato conservata al Museo di Cluny (arte mosana della metà del sec. XII) della fig. 95 (pag. 231). Nell'anello centrale si vede l'Agnus Dei con lo stendardo la cui asta è sormontata dalla croce. Il piano è diviso, come il mondo, in quattro settori occupati dai fiumi: sulle bordure inferiore e superiore si leggono i loro nomi. I fiumi sono seduti su un arco coperto da scaglie (è uno dei simboli iconografici della montagna). Gli steli vegetali che escono dai loro berretti o da dietro simboleggiano la fecondità che portano dovunque scorrono. Il resto dell'iscrizione si legge a sinistra e poi a destra: FONS PARADISIACUS PER FLUMINA QUATOR EXI(T), la fontana del Paradiso si ramifica in quattro fiumi -H(A)EC QUADRIGA LEVIS TE XTE PER OMNIA VEXIT, questa quadriga (antico carro trainato da quattro cavalli), o Cristo, ti porta leggera dappertutto. L'iscrizione che circonda il medaglione centrale indica che, attraverso l'irradiamento del suo sacrificio, l'Agnello è fonte di vita per il mondo: CARNALES ACTUS TULIT AGNOS HIC HOSTIA FACTUS, quest'agnello ha portato i peccati, si è fatto vittima. Si noti la doppia allusione, da una parte ai poemi del Servitore (*languores nostros ipse tulit*, sono le nostre sofferenze che ha preso su di lui, Isaia LIII, 4), e dall'altra all'*Agnus Dei qui tollis peccata mundi* (Agnello di Dio che togli—o porti—i peccati del mondo, espressione con cui il Battista designa Cristo, nel cap. I del Vangelo



95

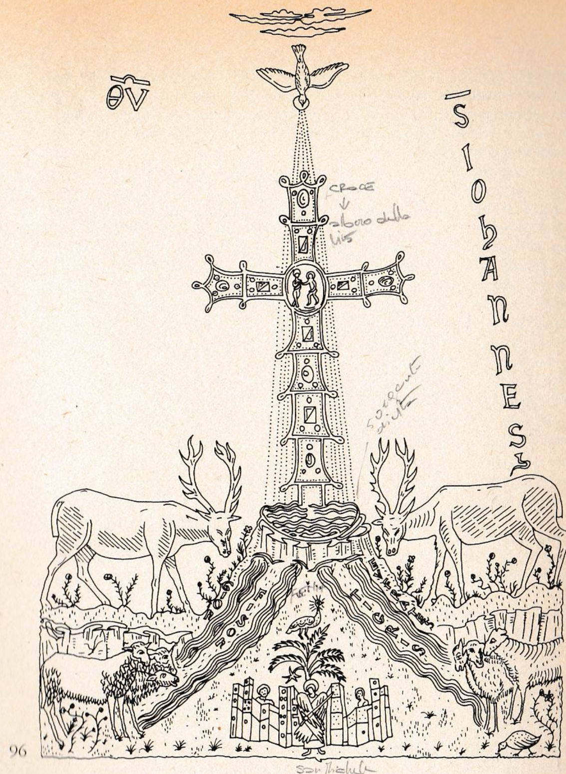
secondo Giovanni). Ai secoli seguenti piacerà rappresentare l'*Agnus tamquam occisus*, l'Agnello sgozzato, dall'Apocalisse (cap. V), che spande il suo sangue in quattro fiumi che andranno a bagnare l'universo: di qui, si passerà al tema del Frantoio mistico, che mostra Cristo come un grappolo sotto il frantoio il cui succo eucaristico cola sul mondo per purificarlo e riscattarlo. Il sec. XII è più sobrio.

Nell'iscrizione precedente, il termine importante è l'HIC: rimanda innanzitutto all'Agnello disegnato e, in questo senso, si potrebbe tradurre con «l'Agnello che è qui» (come nella figura 190 pag. 414). Ma ha anche un'altra profondità: un po' come le icone, le rappresentazioni medievali di questo tipo sono concepite quasi per rendere presenti gli uni agli altri gli aspetti complementari del mistero che rappresentano: permettono ai simboli di giocare il loro ruolo di solidarizzazione di realtà molto diverse. HIC designa allora il luogo sacro, situato sulla montagna centrale dalla quale scendono i fiumi, al centro del Paradiso, ma in quanto luogo del sacrificio redentore dell'Agnello. Nell'ordine locale, corrisponde al

in illo tempore (in quel tempo) dell'ordine temporale. La porta del Paradiso, chiusa con il peccato, è stata riaperta dal Cristo che ha dato la sua vita sulla croce, quando ha detto al buon ladrone: «Oggi sarai con me in Paradiso». Il motivo è dato dal fatto che la croce redentrice è posta sull'altura del Golgota, la montagna della salvezza definitiva e perfetta, localizzata al centro del mondo, e quindi al centro del Paradiso: è l'albero della vita recuperato. Da molto tempo le tradizioni rabbiniche riportavano che l'uomo era stato creato in Paradiso, chiamato «ombelico del mondo» (nota 7, pag. 473); era là che era morto per il suo peccato; si sapeva che Adamo era seppellito là, sotto la roccia del Tempio di Gerusalemme. Le apocalissi ebraiche e il *midrash* precisano volentieri che Adamo è stato forgiato con del fango proprio a Gerusalemme; è là che dev'essere di nuovo bagnato con il sangue del Cristo redentore che cola su di lui dall'alto della croce. Così, in questo luogo unico e totalizzante, appare il nuovo Adamo, la nuova umanità salvata da un diluvio abolito per sempre, e che riprende a vivere sul monte Sion della Gerusalemme degli ultimi tempi, al centro del nuovo mondo.

Il Libro di Adamo fa eco a queste tradizioni. Adamo ordina al figlio Seth di seppellire il suo corpo dopo il diluvio che sta per arrivare. Poiché «il luogo dove riposa il mio corpo è il centro della terra, e Dio andrà là per salvare tutta la nostra razza». Poi, dopo il diluvio, quando la bara del primo uomo sarà uscita dall'arca, si fa sentire di nuovo la voce di Adamo: «Il Verbo di Dio andrà nel paese dove noi andiamo; là egli vivrà, e sarà crocefisso sul punto dove riposa il mio corpo, in modo tale che la mia testa sarà innaffiata dal suo sangue».

La carta del mondo della foto a colori della pag. 199 assume allora il suo vero significato. Il disco terrestre è perfettamente rotondo: è limitato all'esterno dal bordo dell'oceano, come nelle antiche cosmografie (fig. 36, 37, pag. 91); in queste acque fluttuano medaglioni che rappresentano le principali isole conosciute all'epoca, pittoreschi battelli, sirene, mostri marini, piovre, pesci grandi e piccoli. Una rappresentazione schematica tradizionale dispone i paesi, i fiumi e le montagne: realtà e finzione si mescolano liberamente. Il posto lasciato, nella parte inferiore, alla Spagna e alla Francia rivela che il miniatore abitava in queste regioni. Gli altri paesi menzionati sono quelli delle strade di pellegrinaggio verso la Terra santa, quelli segnalati nel Nuovo Testamento e nelle leggende che da esso discendono. Gerusalemme è posta poco al di sopra del centro del mondo; Adamo ed Eva sono ancora più in alto, in un cartiglio divisorio; vicino a loro, l'albero del Paradiso, intorno al quale s'arrotola il serpente: il Paradiso e la caduta originale. Gerusalemme non è esattamente al centro del mondo: la città santa degli ebrei ha fatto posto al nuovo centro del mondo cristiano, Roma, che vediamo occupare, in rapporto al centro del disco, un luogo simmetrico a quello di Gerusalemme: l'antica Gerusalemme prefigurava quella nuova di fronte alla quale, alla fine dei tempi, Roma scomparirà. In questo modo, vediamo Gerusalemme e Roma trasportate ambedue nel luogo e nel tempo sacro, e le vediamo beneficiare simultaneamente del privilegio di occupare il centro assoluto del mondo religioso, il punto in cui si opera la salvezza degli uomini: HIC. Lo sviluppo cristiano della Storia non è altro che la storia di queste tappe: il Paradiso terrestre e la caduta dei nostri progenitori, la Gerusalemme dell'Antico Testamento, depositaria delle Promesse e dell'Alleanza, Roma, la città santa della Chiesa fondata da Gesù Cristo per essere il centro della nuova Alleanza, infine la Gerusalemme celeste, che dalla fine dei tempi attira ogni cosa verso il suo definitivo compimento.



96

Un mosaico dell'abside della basilica del Laterano, a Roma, offre una notevole sintesi delle concezioni simboliche incontrate nelle pagine precedenti (fig. 96 pag. 233). Risale al sec. XIII, ma riproduce un'opera della Chiesa primitiva. La croce della salvezza è piantata sulla Montagna del paradiso; ai suoi piedi zampilla in un piccolo lago la sorgente di vita, da dove l'acqua scorre attraverso i quattro fiumi con il nome inscritto: vi si abbeverano dei

cervi, simbolo tradizionale delle anime assetate di Dio, secondo un versetto del salmo 41: «Come la cerva anela ai corsi d'acqua, così la mia anima anela a te mio Dio»; queste acque vivificano alcune piante ed animali che rappresentano tutta la creazione. Nelle profondità della montagna (cfr. fig. 90, pag. 205), il cherubino (rappresentato da san Michele) posto da Dio alla porta del Paradiso per impedirne l'accesso, brandisce la spada e veglia davanti ad una città circondata da mura: la Gerusalemme dell'Antico Testamento (immagine del limbo); al di sopra delle mura, si scorgono le anime dei giusti con l'aureola, che aspettano che il sangue redentore, colando su di loro, le purifichi e apra loro le porte del nuovo Paradiso, la Gerusalemme celeste. Sopra la città, si innalza il fogliame rigoglioso dell'albero della vita, nel quale è posta la fenice, tradizionale simbolo paleocristiano della resurrezione. Sopra la grande croce gemmata—che corrisponde all'albero della vita—corrispondente a sua volta alla fenice, appare la colomba dello Spirito Santo ricreatore e vivificatore, mentre plana sulle acque della nuova Genesi che viene operata allora. Le comunicazioni con il cielo sono ristabilite. Le linee discendenti dell'influsso della grazia divina emanate dallò Spirito Santo avviluppano la croce come una pioggia di benedizioni celesti e perfezionano il profilo della montagna che tocca il cielo.

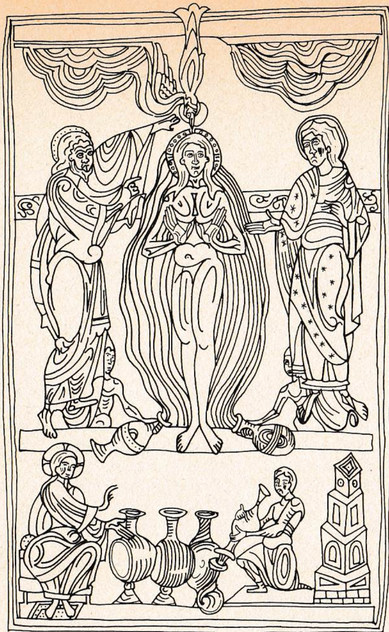
Il Pastore di Erma (sec. II d.C.) descrive la Chiesa come una torre che s'innalza nelle acque del battesimo e le cui pietre sono i credenti. Al centro della croce architettonica del mosaico del Laterano, di cui la torre di Erma è una variante simbolica, un medaglione rappresenta il battesimo di nostro Signore nel Giordano.

Battesimo e fonti battesimali

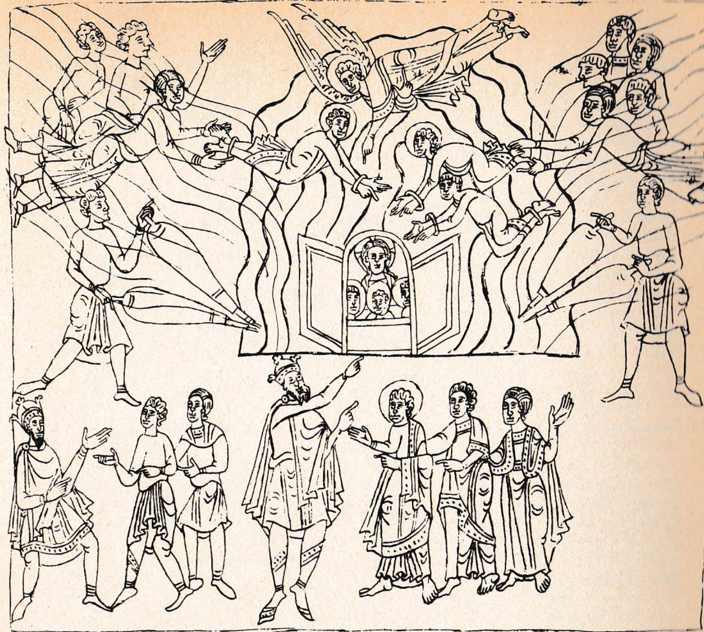
Lo stesso Gesù vedeva il mistero della sua passione e croce come un battesimo. Nel decimo capitolo del Vangelo secondo Marco, chiede ai suoi Apostoli di considerare le sofferenze che dovranno spartire con lui quelli che lo seguono, in questi termini: «Potete bere il *calice* che io devo bere ed essere battezzati con il battesimo secondo il quale io devo essere battezzato?» Come la coppa per bere—quel calice amaro che gli sarà presentato nella sua agonia sul Getzemani— il battesimo da ricevere è un'immagine della passione imminente. L'accezione primaria del verbo greco *baptizô* lo dice chiaramente; significa: essere immerso, tuffato; Gesù sarà immerso in un abisso di sofferenza e nella morte.

Ogni battesimo rende attuale questo mistero della nostra rigenerazione; non solo per l'uomo individuale che lo riceve, ma per l'intero universo, cui è solidale. Ogni battesimo è una nuova creazione, quella di una porzione del nuovo cosmo. Ogni battesimo ha luogo sulla montagna sacra della salvezza.

La rappresentazione più tradizionale del battesimo di Cristo ce lo mostra immerso nei flutti che salgono intorno a lui per inviluparlo nella loro profondità (foto 67). La si trova tanto nell'arte romanica quanto in quella bizantina. Secondo un primo punto di vista, si tratta di un semplice procedimento plastico, impiegato dal miniaturista della Bibbia di Roda per rappresentare il mare (*abyssus*) quasi come attraverso un accavallarsi di onde (foto 24). Da un punto di vista più profondo, teologico, la primitiva catechesi sottolinea sempre che il battesimo è una discesa nelle acque della morte, seguita da una risalita. Il secondo tempo di questo movimento, l'emersione-ascensione, costituisce l'essenza del simbolismo del battesimo, che è apparizione di una nuova vita al di là dei flutti della dissociazione mortale. Tale rappresentazione plastica, se sappiamo leggerla in profondità, ci può aiutare ad immaginare quel movimento di risalita, di sradicamento dalle acque. Infatti, la risalita di Gesù sulle acque del fiume e la sua ascensione in cielo sono rappresentate allo stesso modo (foto 68; cfr. fig. 6 pag. 23); i due movimenti, con la rottura del livello esistenziale, attraverso la parte di sé negativa o inferiore, portano ad un superiore piano dell'essere: la nuova creazione riscattata, nel primo caso; l'ascensione al cielo, nel secondo. Sul piano delle rappresentazioni immaginarie, così come sono vissute dalla psiche profonda, come sul



97



98

piano della tipologia battesimale, i due movimenti ascensionali si collocano l'uno sul prolungamento dell'altro e addirittura si sovrappongono: dal momento del battesimo di Cristo la via del cielo è riaperta, e la scala di Giacobbe comincia a funzionare. La discesa dello Spirito prepara la corrispondente salita dell'umanità chiamata a partecipare all'ascensione del Figlio.

Nel rilievo di Mustaïr, l'unione della colomba e del Cristo-umanità segna l'ora dell'incontro; Cristo benedicente è già fissato nell'atteggiamento che avrà dopo la sua apparizione agli Apostoli la sera della sua resurrezione, quando mostrerà loro le sue piaghe gloriose, che hanno aperto il cielo per loro. Nel sacramentario di santo Stefano di Limoges (verso il 1100) (fig. 97, pag. 236), le onde sono diventate una mandorla gloriosa. Notiamo anche i due geni che tengono le loro urne dalle quali scorrono le onde; tali urne sono rapportate

nella tipologia con quelle che, nel campo inferiore, riempie il servitore delle nozze di Cana; il battesimo di Cristo, come le nozze di Cana, prefigurava quello d'acqua e di sangue del Calvario; l'acqua del battesimo di Cristo, come quella di Cana, è l'acqua miracolosa della manifestazione del Verbo incarnatosi per gli uomini: dopo il battesimo, il Battista ha segnato con il dito, agli uomini, l'Agnello di Dio sul quale s'era posata la colomba, ed è a Cana che «Gesù ha dato un primo segno e i suoi discepoli credettero in lui» (cfr. Gv. I e II).

In modo più esteso, le onde servono a rappresentare praticamente ogni ambiente nel quale sia immerso un personaggio, in contrasto con il normale ambiente che lo circonda. La fig. 98 (pag. 237) rappresenta i tre fanciulli ebrei gettati nella fornace per aver rifiutato di adorare la statua d'oro che il re Nabucodonosor aveva fatto innalzare: «Diede ordine di scaldare la fornace sette volte più del solito, e che uomini forti del suo esercito legassero

Shadrack, Méshak e Abed Nego e li gettassero nella fornace ardente. L'ordine del re era perentorio; il forno bruciava talmente che gli uomini che portarono Shadrak, Méshak e Abed Nego furono arsi a morte dalle fiamme. Quanto ai tre fanciulli... camminavano in mezzo alle fiamme, lodando e benedicendo il Signore... I servi del re che li avevano gettati nella fornace non smisero di alimentare il fuoco con nafta, pece, stoppa e sarmenti, tanto che la fiamma s'innalzava di quarantove cubiti sopra il forno. Estendendosi, bruciò i Caldei che si trovavano intorno. Ma l'angelo del Signore scese nel forno accanto ad Azaria (altro nome di uno dei tre giovani) e ai suoi compagni; respinse le fiamme e soffiò su di loro, in mezzo alla fornace, una specie di frescura di brezza e rugiada, tanto che il fuoco non li toccò e non causò loro né dolore né angoscia...» I tre giovani cantano allora il celebre canto di lode a Dio. Il racconto continua. «Allora il re Nabucodonosor si zittì e si alzò in tutta fretta. Interrogò quelli che gli erano più vicini: "non avete gettato questi tre uomini nel fuoco tutti legati?" Risposero: "Certamente, o re". Disse: "Ma io vedo quattro uomini liberi che passeggiano nel fuoco senza che capiti loro nulla di male, e il quarto ha l'aspetto di un figlio degli dei"» (Daniele III). Se accogliamo il testo nella sua accezione più immediata, questo quarto personaggio designa un angelo protettore, l'angelo del Signore che è stato menzionato sopra, quello che spesso si scorge nelle miniature mentre stende le sue ali protettrici sopra i tre giovani con le braccia alzate, in posizione di preghiera; ma il miniatore di questo documento ha indovinato la realtà teologica: dietro ai tre giovani ha rappresentato Cristo, del quale l'angelo non era altro che l'inviato e il rappresentante. Già nell'Antico Testamento era effettivamente Cristo che strappava dal pericolo di morte con i suoi onnipotenti interventi. Dal momento del suo battesimo e della morte in croce è sceso nella morte e l'ha vinta; ormai, in ogni battesimo cristiano, scende con il neofita e lo fa partecipare al suo mistero del vittorioso passaggio attraverso la morte, in vista di una risalita al cielo: così, spesso, l'iconografia del battesimo rappresenta piccoli personaggi posti accanto a lui e bagnati nelle stesse acque, per sottolineare questa solidarietà che porta la salvezza.

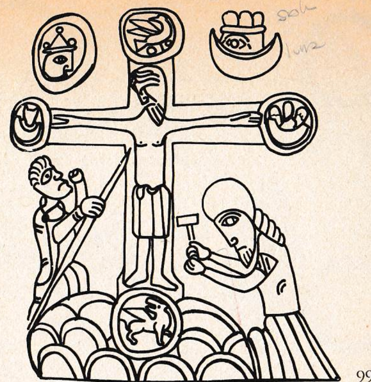
L'episodio dei tre Ebrei, prefigurazione della salvezza cristiana, ha avuto grande sviluppo nell'arte romanica; lo stesso accadde per Daniele nella fossa dei leoni, per lo stesso motivo. Vi si coglieva il mistero della salvezza, prefigurato a pieno titolo. L'iconografia li metteva volentieri in parallelo (fig. 144 pag. 355).

Ritorniamo al testo del battesimo di Nostro Signore per sottolineare un ultimo punto. «Dopo essere stato battezzato, Gesù, risalendo dall'acqua, vide che i cieli si aprivano e che lo Spirito, come una colomba scendeva su di lui». La colomba rimanda allo Spirito che plana sulle acque della Genesi, nel momento del diluvio e sull'arca: è quella che portò a Noè un rametto d'olivo per simboleggiare che le acque sterminatrici stavano decrescendo e che il nuovo mondo, perdonato e purificato, stava per apparire alla superficie. Il monte Ararat, che emerge per primo, e sulla cima del quale l'arca va ad arenarsi, è il punto da cui s'origina il nuovo cosmo; la Chiesa sarà la nuova arca; Gesù battezzato è capo della nuova umanità, come nuovo Noè darà origine a tutti gli uomini che hanno ricevuto la grazia.

I fonti battesimali

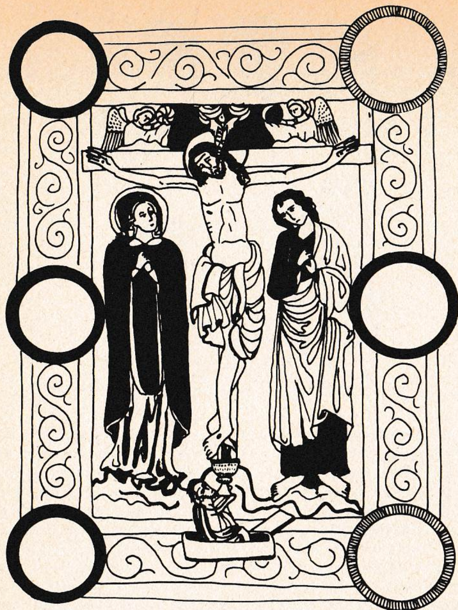
Dopo aver riassunto gli aspetti più importanti della tipologia del battesimo cristiano, ora possiamo esaminare alcuni fonti battesimali romanici.

La vasca battesimale tipo, la più semplice, è emisferica, come l'oceano primordiale

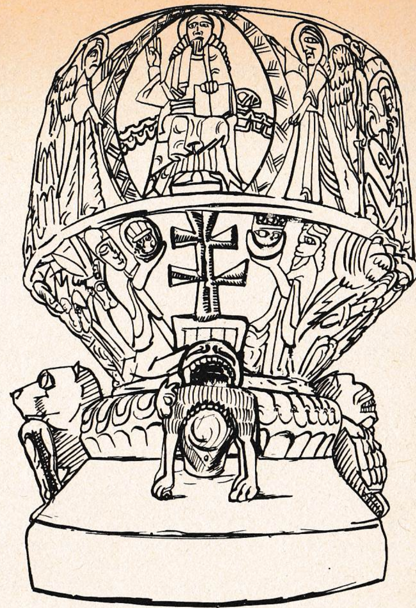


99

—come il mare di bronzo—e ornata da un bordo che simboleggia le acque. Il battezzato che ne esce diventa, secondo le parole di san Paolo, una «nuova creatura». S'impone il rapporto con le immagini del mondo che ora conosciamo bene. Il fonte di Montbuy, in Spagna, è un bell'esempio, ridotto al puro simbolo (foto 70). Lo schema sviluppato si può ricondurre a due tipi, attestati lungo il corso dei secoli; Il primo tipo si ricollega ad un fonte che poggia su un pilastro centrale (foto da 69 a 73): la vasca, o la base del sostegno, o ambedue, sono spesso circondati da quattro motivi a croce (foto 69, 72, 73). Il secondo tipo è ancora più esplicito: al pilastro portante centrale sono state aggiunte quattro colonne d'angolo, più piccole, le cui presenza non si giustifica tanto per ragioni architettoniche quanto per motivi decorativi che presentano la stessa disposizione; quest'ultima, innanzitutto, è voluta, e in essa riconosciamo lo schema cosmico tradizionale dell'asse-montagna circondato dai quattro pilastri dei punti cardinali che simboleggiano la totalità dell'universo (foto 74); su questo secondo tipo, ritorneremo più avanti. Il primo riassume una plasticità straordinaria presso i popoli che hanno fortemente «sentito» il simbolismo della colonna, asse e ombelico del mondo, e presso i quali, inoltre, il cristianesimo ha assunto, senza distruggerla, l'arte pagana che si esprimeva sul luogo al momento dell'evangelizzazione: in questo modo si è realizzata una vera e propria cristianizzazione di un simbolismo universale, in sé già sacro. I paesi tedeschi e scandinavi forse possono fornire i migliori esempi, che sono purtroppo anche i meno conosciuti. Per esempio, confrontiamo i fonti di Notteback Kyrka (sec. XII circa, foto 73), conservati al Museo di Stoccolma, quello della figura 27 (pag. 63) della creazione del mondo secondo il simbolismo indù (o, ancora, quello della fontana delle quattro testuggini a Roma). I fonti di Barlingbo (isola di Gotland, Svezia) sono ancora più espliciti, più cristianizzati: il motivo dominante è quello del Cristo in croce, fonte di vita per il mondo intero, come nell'abside del Laterano. La croce di Cristo che, evidentemente, non ha potuto prendere il suo posto assiale, è situata sul bordo della vasca: è una delle quattro figure che la dividono in quattro settori uguali, ai quali corrispondono,



100



101

sulla base, altrettante maschere di animali o mostri. I settori intermedi sono occupati dai magnifici emblemi degli evangelisti, in rapporto con le quattro parti del mondo, come vedremo dopo. Sotto la vasca si scorge il cervo assetato che beve alla fontana della vita.

I fonti di Loderup (Svezia) rappresentano il Cristo crocefisso sulla montagna del mondo (la montagna è simboleggiata dalle scaglie), fra il sole e la luna (fig. 99 pag. 239). Alle estremità della croce, i quattro simboli del tetramorfo in altrettanti medaglioni. In alto, l'aquila; quasi certamente c'è una ambiguità voluta fra quest'uccello schematizzato e la colomba dello Spirito Santo che, spesso, è posta sopra la testa del Crocefisso, con allusione alla Genesi del nuovo mondo che si opera in quel momento. Più tardi, quando il senso teologico si smusserà per far posto ad una illustrazione letterale del testo evangelico che reca il grido di Gesù morente: «Padre, rimetto nelle tue mani il mio spirito!», si rappresenterà volentieri, anche se in modo troppo esplicito, per salvaguardare la simultaneità dei

diversi piani, l'uccello che esce dalla bocca di Cristo e che è afferrato dalla mano divina, che scende da una nuvola (fig. 100 pag. 240). Su un'altra faccia di questi fonti di Löderup (fig. 101 pag. 241) si scorge la croce gloriosa con doppia sbarra, su un'altura in forma d'altare; due personaggi con abiti sacerdotali gli offrono in omaggio il sole e la luna; la liturgia cosmica naturale è soppiantata dal culto in spirito e verità inaugurato dall'assunzione al cielo di Cristo, che ha detronizzato tutti gli astri dal loro prestigio: Cristo appare in gloria, in una mandorla tenuta da due angeli, sopra e sul prolungamento della croce il cui asse segna la *via salutis et glorificationis* (cfr. fig. 90 pag. 205).

Com'era logico aspettarsi, sui fonti battesimali si trovano ancora le scene principali che si sono svolte nel paradiso terrestre: quella del peccato originale, poiché è all'origine del dramma della redenzione, come sui fonti di Bolum Kryka (Stoccolma, sec. XII) (foto 71), e anche quella della creazione di Adamo in paradiso (fonti di Vänge, Svezia).

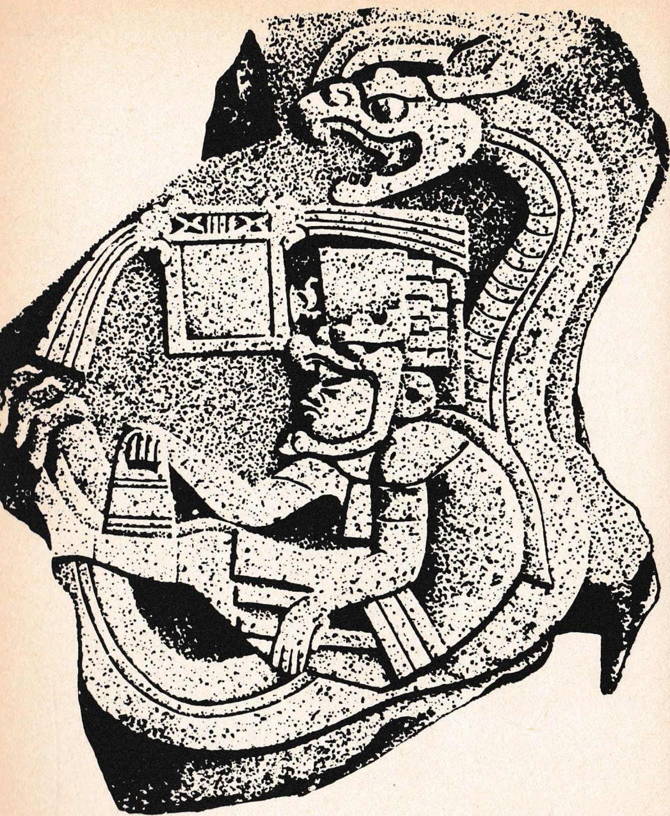
L'ascensione e le altezze

Come spesso capita nella simbologia, i monumenti più tardi sono i più espliciti: man mano che la cultura simbolica si perde, si sente la necessità di porre dappertutto delle etichette affinché nessuno la ignori. Ma bisogna riconoscere che il potere d'evocazione inerente alla pura immagine viene terribilmente pregiudicato. I celebri fonti in bronzo della cattedrale di Hildesheim (fine sec. XIII), sotto questo punto di vista, sono tipici. Sono istruttivi per la loro pedagogia un po' elementare: sintetizzano chiaramente il gioco delle corrispondenze inerenti al tema che studiano, ma la forma intellettualizzata, caratteristica del gotico, impedisce loro ogni possibilità di profonda risonanza: è un quadro sinottico che non ci tocca. Notiamo soltanto, per il momento, la vasca divisa in quattro settori (uno dei quali rappresenta la scena del battesimo di Cristo) da altrettante colonnette corrispondenti in basso ai quattro personaggi-base in cui si riconoscono i quattro fiumi del Paradiso, e in alto ai quattro evangelisti. Fra le numerose iscrizioni, si notano soprattutto i nomi dei quattro fiumi, quelli degli evangelisti, e questa scritta: «I quattro fiumi innaffiano il mondo».

Per cercare di prolungare e, nello stesso tempo, riassumere in una sola immagine l'argomento di questo capitolo, consacrato alla Montagna Sacra, all'ascesa spirituale e al Paradiso—al ritorno al vero Paradiso che si raggiunge con il battesimo cristiano—e all'iconografia dei fonti battesimali in cui quest'ultimo viene amministrato, utilizzeremo un particolare dello sportello di sinistra del Carro del fieno di Jeronimus Bosch. Senza ignorare ciò che il pessimismo di base e beffardo di questo pittore ha d'inconciliabile con una sana concezione della religione cristiana, si deve riconoscere in lui un vero genio dell'espressione simbolica, accompagnato da un talento straordinario di colorista. La foto 75 rappresenta il Paradiso terrestre, circondato da magnifiche fronde; piccoli animali vi si divertono; sul prato, il Creatore, con la barba bianca ed incoronato, trae Eva dalla costola di Adamo: la creazione dei nostri progenitori. Dietro una siepe, si svolge il secondo quadro: sul bordo di un corso d'acqua, Adamo ed Eva si guardano, esitanti, mentre un demonio dal busto umano e dalla coda di serpente, appollaiato su un albero, tende la mela ad Eva. La composizione segue più in basso (fuori dai limiti della nostra riproduzione) con l'espulsione della prima coppia dal Paradiso sotto la minaccia di un angelo che brandisce una spada... Contrariamente all'idea che se ne ha abitualmente, questo dramma del peccato originale non è un inizio assoluto, ma il secondo atto di una storia già in corso... L'opera dei sei giorni con cui si apre il racconto biblico s'inserisce nel quadro di una creazione preliminare, o meglio superiore, quella dei puri spiriti; Jeronimus Bosch—riecheggiando i Padri della Chiesa—ha dipinto sul fondo la tragedia del primo atto, quella del peccato degli angeli; attorno a Dio, che troneggia in cielo, avviene un gigantesco combattimento: sono gli angeli buoni, rimasti fedeli, che affrontano gli angeli ribelli diventati demoni, guidati dalla più alta potenza spirituale uscita fin dall'origine dalle mani del Creatore, l'astro dell'aurora, Lucifero che, per orgoglio, si è perduto. Gli angeli buoni scacciano fuori dal cielo, negli strati intermedi, le rumorose squadriglie dei diavoli insettiformi: alcuni di essi, fulminati, s'inabissano nei flutti, mentre altri continuano ad aggirarsi fra cielo e terra. Questi ultimi si sforzano d'intercettare la lode dell'universo materiale, che avevano il compito di far risalire verso Dio, per fermarla su loro stessi, bloccati come sono per sempre nel loro disegno d'orgoglio.

Allora comincia il secondo atto. Dio tenta di ridare al cosmo, sul quale s'è posata la tenebra di Satana, una nuova voce capace di far sentire la sua lode all'insieme dei cori angelici. Crea l'uomo: uno spirito così intimamente unito all'universo grazie al suo corpo, che la voce dell'uno sarà quella dell'altro. Ma per essere un vero canto d'amore, la sua lode dev'essere quella di un essere libero, totalmente libero... Ed ecco che, come il primo, il secondo atto si conclude con una tragedia che, questa volta, sembra irreparabile.

Prestando orecchio alle suggestioni diaboliche, Adamo viene meno alla propria vocazione di angelo sostituto, mangia il frutto proibito e attira sulla terra, che avrebbe dovuto consacrare, la maledizione divina. Il Paradiso svanisce per lasciare posto ad un terreno coperto di spine. Jeronimus Bosch si chiude in questa prospettiva: il suo sportello centrale mostra l'umanità—papa in testa—che, affascinata, segue un enorme carro di fieno che la trascina verso l'inferno e, per impadronirsene, ruba, colpisce, uccide, mentre—solo nel suo immenso cielo disperatamente vuoto—Cristo assiste al fallimento della sua opera redentrice... Il pittore ha riscattato a sua insaputa questo concetto blasfemo, introducendo nel suo quadro l'iconografia tradizionale del Paradiso, allo stesso tempo antico e moderno, e, con questa, la fede nella salvezza finale che simboleggia. Al centro s'innalza la montagna sacra che punta verso il cielo; al suo fianco è appoggiata una vasca, dalla quale sfugge un filo d'acqua: i fiumi del Paradiso che, sotto la forma delle acque del battesimo, rigenereranno l'universo (fig. 95, pag. 231) e mostreranno agli uomini la strada del giardino dell'Eden, persa da molto tempo. Nei confronti della tradizione cristiana, di cui Bosch, suo malgrado, riprende le immagini, il Paradiso non è più indietro nella storia, ma avanti, e niente può farlo retrocedere; la caduta implica in modo indissolubile il protovangelo. Tuttavia, si tratta proprio di un ritorno o, per meglio dire, del rilancio di una storia che la caduta aveva solo sospeso aspettando il momento in cui il suo sviluppo avrebbe potuto riprendere; «Il ritorno del cristiano in Paradiso non è che una prima tappa, così come l'introduzione in esso non aveva significato un'installazione finale, ma, al contrario, la preparazione alla prova che doveva permettergli di accedere al cielo, all'eterna dimora di Dio fra gli angeli. Questo spiega che la vita propriamente paradisiaca, nella Chiesa antica, è semplicemente quella dei battezzati. La vita eterna, al contrario, è quella celeste. La vita paradisiaca è rischiarata da visite angeliche e anche divine. La vita eterna è quella che si trascorre nello stesso luogo di soggiorno di Dio, ed è per questo che trascorre all'ininterrotta presenza di Dio, che è privilegio degli Angeli. Fra le due, come fra la Resurrezione di Cristo e il suo stare seduto alla destra del Padre, prende necessariamente posto l'ascensione» (Bouyer 47). Quest'ultima implica necessariamente il combattimento; san Paolo ci mette in guardia contro le illusioni superficiali, per obbligarci ad identificare i veri avversari che s'oppongono alla nostra ascesa; così, nel cap. VI della sua Lettera agli Efesini: «Vestitevi dell'armatura di Dio per poter resistere alle manovre del Diavolo. Poiché non lotteremo contro avversari di carne e di sangue, ma contro i Principati, le potenze, i Reggitori di questo mondo di tenebre, contro gli Spiriti del Male che abitano gli spazi celesti». Si tratta di Spiriti che, secondo l'opinione degli antichi, governavano gli astri e, attraverso questi, tutto l'universo. Abitano nei cieli, o nell'aria, fra la terra e il luogo dove vive Dio, e coincidono in parte con ciò che Paolo, altrove, chiama gli elementi del mondo. Sono stati infedeli a Dio e hanno voluto far partecipare gli uomini alla loro caduta; ma Cristo è venuto a liberarci dalla loro tirannia e, rendendoli impotenti, ci ha riaperto la strada del cielo.



L'uomo

Macrocosmo e microcosmo

Potremmo riassumere i capitoli precedenti dicendo che il primo tempio che Dio ha dato all'uomo è l'universo; quell'universo che, nella sua realtà profonda, si presenta come una meravigliosa disposizione di simboli: l'universo è, fra i simboli, il primo e il più completo.

Il tempio tradizionale è un universo in miniatura posto alla portata dell'uomo religioso per le necessità del suo culto. E questo si considera secondo un doppio punto di vista. Innanzitutto, come immagine realistica del cosmo più o meno come viene percepito dai sensi; quest'aspetto non è mai il più profondo; qualche volta, può anche essere eliminato senza gravi inconvenienti; è l'aspetto maggiormente minacciato dai rischi di deviazione e desacralizzazione. Poi, come evocazione delle strutture del mondo e del suo mistero interiore; abbiamo visto, per esempio, che il simbolismo del centro-ombelico del mondo o quello complementare dell'asse ascensionale aprono prospettive infinite.

Il mistero che l'uomo percepisce nella contemplazione della natura non è tanto quello del cosmo in sé, quanto quello suo proprio riflesso in quello del cosmo. La funzione originale dei simboli è precisamente questa rivelazione esistenziale dell'uomo a se stesso, attraverso un'esperienza cosmologica. Questo è possibile solo perché fra il cosmo e l'uomo esistono profonde corrispondenze. È di questo che bisogna parlare, adesso. Non si tratta d'inventariare tutti i tesori di saggezza antropocosmica accumulati dalle diverse civiltà durante i millenni trascorsi... Dovremo mantenerci strettamente all'interno delle sole prospettive dei capitoli precedenti.

Ciò che dobbiamo dire, può essere organizzato intorno ad un doppio principio:

Sul piano delle rappresentazioni immaginarie, le strutture del mondo appaiono essere le stesse dell'uomo. A tal punto che l'Universo si presenta ed è percepito come un Corpo totale, un Tutto umanizzato: il grande Vivente, l'Uomo ideale. Al contrario, l'uomo appare come un universo ridotto: un microcosmo.

Il tempio, riflesso dell'universo, è costruito ad immagine dell'uomo. È in questo specchio che gli riflette la propria immagine, che l'uomo si sperimenta, e realizza la sua vocazione di tempio universale.

L'uomo

Ci riesce molto difficile ammettere tali cose, dato che siamo sempre stati abituati a considerare il nostro universo come diviso in singoli compartimenti. Ne è un tangibile esempio la divisione in materie distinte dei nostri programmi scolastici: fisica, geografia, storia, cosmografia, scienze naturali, grammatica, matematica... La mentalità dell'uomo che pensa al sacro procede nel modo inverso: per lui, tutto è collegato. Indissolubilmente. L'universo è la Grande Realtà omogenea, allo stesso modo del corpo umano, e questa Grande Realtà ingloba tutto il reale: mondo inanimato, animato, spirituale, trascendente. La creazione è un organismo gigante i cui elementi partecipano tutti ai comuni misteri vitali. Infatti, non sono le cose e gli esseri in se stessi a formare i fondamenti del reale, ma i misteri che agiscono in essi: infine, è la Vita che, pur manifestandosi in modo diverso qui o là, è identica e soggiacente in ogni essere vivente.

È necessario andare ancora più lontano. Il primitivo rileva la presenza della Vita e entra in contatto con essa non solo nello stesso vivente, ma in ogni simbolo del vivente. Infatti, anche nel vivente, la vita non può essere immediatamente colta: è velata dalle apparenze sensibili che trascende in tutto il suo mistero; si nasconde nel soggetto mentre vi si rivela. Per coglierla, dunque, bisognerà andare al di là dell'apparenza immediata. Questo passaggio, spesso, diventerà più facile e spontaneo, se può esser fatto con l'intermediazione di simboli molto puri. Il simbolo ha l'incomparabile privilegio di non opporre l'opacità di un sé alla percezione del significato; non è che segno, trasparenza: una finestra aperta sul mistero. La luna che cambia, volta a volta morta e rinascente, si presta ad una contemplazione quasi diretta del mistero del divenire; la spirale, a quello dell'emanazione; l'ombelico-centro, a quello dell'origine; l'asse verticale, a quello della valorizzazione e del superamento.

Un uguale ed unico mistero di vita è in atto in realtà diverse e in epoche molto differenti. Nella genesi primordiale del cosmo all'origine dei tempi: a partire dal primo punto emerso sulla superficie delle acque abissali. Nella genesi dell'umanità: a partire dalla prima coppia apparsa sulla montagna del mondo, allo stesso modo che nella rigenerazione di quell'umanità decaduta, a partire dall'arca della salvezza approdata nello stesso punto originario per un'altra, uguale partenza. Nella genesi di ogni embrione, che cresce a partire dal punto ombelico originario, allargandosi intorno in forma di croce apparsa nel circolo della posizione e del ciclo fetali. Nella costruzione di ogni edificio sacro, ripetizione cosmologica rituale dell'universo vivente, e antropologica dell'essere umano; l'edificio sacro è il luogo in cui il cosmo e l'uomo in correlazione giocano per simboli la liturgia delle loro vitali interdipendenze. Nell'edificio sacro, ove il tempo e lo spazio fenomenici sono aboliti, l'uomo partecipa alla genesi del mondo, a quella dell'umanità, a quella della sua famiglia umana, alla sua propria. Si offre all'effusione della Vita. In cambio, porta il contributo della sua partecipazione ad ognuno di questi piani esistenziali; infonde loro il senso della propria vita: trascina il tutto nella sua personale assunzione. Il tempio è una cassa di risonanza sacra di misteri impossibili da cogliere in se stessi, e ancora di più nelle loro mutue compenetrazioni.

Quando Nostro Signore chiamava il Tempio di Gerusalemme «immagine della Tenda preparata fin dalle origini» e centro vitale della religione ebraica: «Distruggete questo tempio, e in tre giorni lo innalzerò di nuovo» (Gv. II), chiamava i suoi discepoli, e con loro tutti i credenti, ad una trasposizione simbolica. I compagni di Cristo prestano la loro voce per formulare le nostre obiezioni: «Ci sono voluti quarantasei anni per costruire il tempio,

e tu, tu lo rimetterai in piedi in tre giorni?» E l'evangelista spiega il pensiero del Maestro: «Ma egli parlava del tempio del suo corpo». Cristo, qui, insegna due cose. Innanzitutto, ricorda che il santuario di pietra in cui abita la divinità e in cui si lascia avvicinare, come il santuario di Gerusalemme che segnava con il dito, non è che il simbolo del tempio di carne che è l'uomo: il corpo dell'uomo è la dimora in cui abita la sua anima, quell'anima capace di culto, e che Dio, a sua volta, si propone di far diventare sua dimora. «L'uomo è una chiesa mistica. Attraverso il tempio del suo corpo, obbedisce ai comandamenti di Dio; pratica le virtù morali. Grazie al santuario della sua anima, per mezzo della ragione, s'innalza alla contemplazione di Dio, intravisto nella perfezione delle creature. Con l'altare del suo spirito, chiama in suo aiuto il silenzio della grande Voce invisibile e misteriosa della Divinità, per mezzo di un altro silenzio, questo loquace, e che si esprime attraverso innumerevoli suoni» (Massimo Confessore, *Mystagogie*, cap. IV; in PG t. XCI, col. 671). In secondo luogo, apprendiamo qui che Cristo, in quanto uomo-Dio, è l'Uomo perfetto che porta il mistero dell'uomo-tempio al suo fine ultimo. Infatti, racchiude nella sua persona di Verbo incarnato l'unico mistero della vita di cui parliamo; tutte le creature partecipano della sua pienezza, e senza di lui non sono nulla. In più, porta la realizzazione storica del mistero della venuta di Dio fra gli uomini e nelle loro anime. Non elimina nessun tempio autentico, ma li porta tutti a compimento. Rende la creazione un solo tempio, perfetto e definitivo: quello della Gerusalemme celeste, che circonda l'Agnello. «È l'immagine del Dio invisibile, il primo fra tutte le creature, poiché è in lui che sono state create tutte le cose, nei cieli e sulla terra, quelle visibili e quelle invisibili... Tutto è stato creato da lui e per lui. È prima di tutte le cose, e ogni cosa sussiste in lui. È anche la testa del corpo, cioè della Chiesa: è il principio, il primogenito fra i morti, poiché Dio si è compiaciuto di porre in lui la pienezza e di riconciliare, per suo tramite, tutti gli esseri, sia in terra che in cielo, pacificandoli grazie al sangue della sua croce» (Ep. ai Colossesi, I). Questo testo fornisce il più profondo commento al mosaico del Laterano (fig. 96, pag. 233), con i suoi due piani della creazione naturale e della ricreazione soprannaturale salvifica attraverso la grazia.

Il microcosmo

«*Homo quodammodo omnia*, l'uomo è, in certo qual modo, tutte le cose» (San Gregorio Magno, morto nel 604). Questa affermazione, molto corrente nell'Antichità, si situa nello stesso ordine di pensiero. Esprime, a suo modo, che l'uomo è un universo completo in miniatura. San Gregorio spiega che l'uomo racchiude in sé i diversi ordini della natura, di cui abbiamo visto che la chiesa romanica riproduceva volentieri la sintesi: ordine minerale inanimato, ordine animato vegetale ed animale, ordine spirituale comune agli uomini, agli angeli e a Dio.

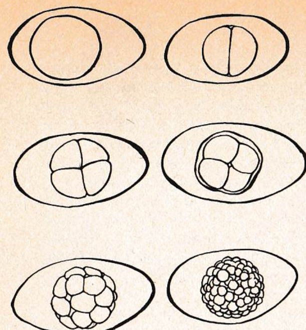
Questo primo registro di corrispondenza dev'essere completato—come abbiamo fatto studiando le analogie del tempio e del cosmo—con rapporti più profondi, che tocchino l'ordine delle strutture fondamentali. San Pier Damiani riassume la tradizione in una formula eccellente, quasi perenne, che riconduce tutto all'essenziale: «L'uomo è chiamato con un termine greco, microcosmo, cioè mondo in piccolo, perché per la sua essenza materiale è composto dagli stessi quattro elementi dell'universo». Riconosciamo la quaternarietà di base che caratterizza le *imagines mundi*. A partire da questo dato fondamentale, gli antichi hanno elaborato diversi giochi di corrispondenze ancora molto apprezzate nel medioevo,

ma di cui occorre, nello stesso tempo, riconoscere i limiti e guardarsi, interpretandole male, dal sorridere troppo in fretta. Alcuino ce ne fornisce un esempio tipico quando scrive: «Quattro sono i fiumi che scorrono dall'unica fontana del Paradiso, per bagnare la terra. Quattro sono gli evangelisti che procedono da un'unica fonte, che è Cristo, per innaffiare i cuori disseccati, al fine di far spuntare i fiori delle virtù. Quattro sono gli elementi dai quali trae origine la coesione dell'ordinamento del mondo. Quattro sono le virtù dalle quali quel mondo in piccolo che è l'uomo deve ricevere il suo ordinamento». L'affresco di Civate (fig. 94 pag. 230) porta, iscritti nei quattro angoli, i nomi delle quattro virtù cardinali messe in rapporto con i quattro fiumi del Paradiso e i quattro orientamenti dello spazio. Più avanti vedremo, nell'ordine delle corrispondenze non più spaziali ma temporali, l'uomo messo in rapporto ritmico con il quaternario delle stagioni. Raoul Glaber ci confida con semplicità che appassionava i monaci di Cluny tenendo loro delle conferenze sulle quaternità e l'uomo-microcosmo. (PL, CXLII, col. 613, 614). Di fatto, il Figlio dell'Uomo ha potuto assumere interamente tutto l'universo, incarnandosi, proprio perché l'uomo unisce simbolicamente in sé l'universo stesso: Cristo è l'unico uomo che, proiettato nel cerchio direttivo del tracciato della Chiesa totale che è il suo Corpo, tocca con le braccia stese i bordi della circonferenza e la riempie con la sua pienezza.

Gli antichi messali di San Gallo testimoniano ancora l'interesse che una tale simbologia suscitava, così come la volontà che si aveva di ritrovarla o esprimerla sotto i più diversi aspetti. Si era notato che il valore numerico delle quattro lettere che formano la parola ADAM era 46, esattamente il numero d'anni necessari per ricostruire il tempio di Gerusalemme; questo bastava per trarne il testo di un inno alla Santa Croce: «Cristo ha offerto come vittima sul tuo legno (legno della croce) il tempio della sua carne, quel tempio che fu creato nel numero dei giorni (il termine "giorni" è preso qui nel senso biblico, come periodo o anno simbolico) rappresentato dalle quattro lettere del nome di Adam(o); ma questo è avvenuto al fine di riedificare, dopo tre giorni (allusione alla parola di Cristo citata più sopra), il mondo, i cui quattro punti del cielo misurano l'estensione». Si sarà notato la trasposizione che fa passare dal tempio al corpo di Cristo, nuovo Adamo, al tempio di Gerusalemme, a quello del mondo ricreato in Cristo e per suo tramite. La combinazione del quattro del mondo spaziale e del tre del tempo sacro che misurano la creazione-ricreazione danno la cifra dodici, che è quella del mondo perfetto: è quella della Gerusalemme celeste (dodici porte, dodici Apostoli, dodici strati di pietre, etc.), è quella del ciclo liturgico dell'anno di dodici mesi e della sua espressione cosmica, lo zodiaco. In un senso più mistico, il tre è messo in rapporto alla Trinità, ma il simbolismo del dodici resta lo stesso: un compimento del creato terrestre attraverso l'assunzione nel divino increato.

In un ordine di idee molto simile, l'osservazione delle proporzioni del corpo aveva portato i Greci a stabilire un gioco di armonie basato sul numero e che entrava nel calcolo delle norme architettoniche dei templi. La proporzione, in effetti, è uno dei segreti di cui si serve la vita, e che rispetta; è sacra. Per esempio, il cinque, numero dell'uomo, è anche quello dell'universo; il suo impiego permetteva il gioco delle corrispondenze dall'uno all'altro, all'interno del tempio.

Quest'attenzione è attestata da Vitruvio (III, 1): «Se la natura ha composto il corpo umano in modo tale che ogni membro è proporzionato con il tutto, non è senza motivo che gli Antichi abbiano voluto che, nelle loro opere, fosse esattamente osservato lo stesso rapporto delle parti con il tutto. Ma, fra tutte le opere di cui hanno regolato le misure,



104



103

hanno avuto cura soprattutto del tempio degli dei». Per mezzo dei numeri, riappare la nozione di ordine; sappiamo che l'ordine rivela la perfezione della creazione e, in essa, del creatore: «L'ordine è la volontà di Dio», dirà Pascal.

Più semplicemente, anche più essenzialmente, l'architettura sacra preferisce basare la costruzione su alcune proporzioni fondamentali, poche ma sufficienti a rendere presente il mistero della vita. Da questo punto di vista, bisogna in primo luogo ricordare che il tradizionale tracciato di fondazione per la determinazione degli assi perpendicolari orientati inscritti in un cerchio di base è uno schema antropologico oltre che cosmogonico; evidentemente, non si tratta di disegno geometrico, ma di figure simboliche; non è la figura che dà il simbolismo, ma il simbolismo che valorizza la figura sovrapponendole il suo disegno immaginario preesistente: ogni simbolo è intenzione. Il centro del cerchio segna il punto ombelicale. L'ombelico dell'uomo cosmico, l'*omphalos* del mondo, l'altare del tempio si confondono: la Vita ha un solo centro, perché è unica. L'uomo con le braccia aperte si inscrive spontaneamente nel cerchio (fig. 103 pag. 251). Il gioco delle braccia e delle gambe a forma di raggi sgombra la superficie del cerchio e determina l'universo umano della percezione immediata. Questo, convalidato nell'ordine della conoscenza, si confonde qui con l'universo interno che è il corpo umano, fondamento di ogni conoscenza esterna. L'uomo con le braccia aperte traccia i due assi dell'espansione spaziale e diventa coestensivo al mondo: lo riempie, ingrandendosi lui stesso fino ai limiti del grande cerchio cosmico; al contrario, assimilandosi al mondo, lo raccoglie in sé.

Si raggiungono così, in un altro modo, le più vecchie tradizioni già evocate. Ne citeremo solo due, relative ad Adamo. *Il libro dei segreti di Enoch*, o Enoch slavo, testo ebraico composto a Gerusalemme all'inizio del I secolo della nostra era, fa dire a Dio: «Gli diedi (ad Adamo) un nome composto di quattro: Est-Ovest-Nord-Sud. Gli assegnai quattro stelle scelte»; bisogna ricordare che, nel contesto biblico, il nome designa ed evoca la persona nella sua totalità, ciò che essa è al più profondo di se stessa, e il posto che occupa nel disegno divino. San Cipriano (morto verso il 258) ci dà un'espressione più esplicita, nella quale si percepisce meglio il doppio riferimento dell'uomo cosmico alla terra e al cielo,

cioè alla totalità organica del cosmo: «Adamo fu formato con la terra presa alle quattro estremità del globo. Così, nel nome di Adamo, Dio sembra perpetuare quest'origine; pose una stella ad ognuno dei quattro punti cardinali; ad Oriente, quella che è chiamata Anatolè, a Occidente Dusis, al Nord Arctos, a Sud Mézénobris. Riunendo le prime lettere di queste quattro stelle si trova il nome di ADAM(O)». (I nomi delle quattro stelle sono quelli dei punti cardinali in greco). In quest'ultimo brano, si sarà notato che lo svolgimento di questa genesi antropocosmica parte da Oriente, dove sorge il sole. In una simbologia a dominante solare, Levante è il punto origine dell'orientamento; si considera innanzitutto l'asse est-ovest (Anatolè-Dusis), poi quello nord-sud (Arctos-Mézénobris). Quando si considera non solo la posizione degli assi diametrali, ma anche l'animazione della circonferenza, si parte da est e si avanza lungo il cerchio in senso orario, cioè in quello dell'apparizione e cammino del sole nel cielo durante il giorno. In questo modo, la creazione di Adamo si sovrappone alla genesi del mondo, che si anima con la luce; le due creazioni sono concomitanti: doppia espressione, su due diversi registri, di una stessa realtà.

Allo stesso modo, l'uomo è un microcosmo sul piano della cosmogenesi. La moderna embriologia ha permesso di confermare questa profonda intuizione concepita fin dai tempi più remoti. L'embrione umano, nel corso del suo sviluppo, passa attraverso le successive tappe dell'evoluzione biologica dell'uomo nel corso dei millenni, che, a sua volta, riproduceva le tappe dell'evoluzione dell'universo. Questo processo spiega, per esempio, la struttura del sistema nervoso (legge di Haeckel, al quale si deve la celebre formula: «L'ontogenesi è una breve ricapitolazione della filogenesi»). Nella linea di pensiero di un Teilhard de Chardin si completa, dicendo che l'ontogenesi riflette la filogenesi, che riproduce la cosmogenesi. Se anche la scienza non dovesse mai arrivare a darne dimostrazioni valide, poiché l'oggetto di questa ricerca si perde nella notte dei tempi, resta interessante rilevare l'accordo di queste ipotesi suggestive con la più tradizionale della intuizioni simboliche. Se non altro, su questo piano—ed è il solo che ci interessi in questo studio—si raggiunge un ordine di verità umana sperimentale che la ricerca scientifica, eventualmente, non potrebbe che appoggiare dall'esterno, ma non invalidare, così come i progressi dell'astronomia non infirmeranno mai il simbolismo del polo celeste. È straordinario, in questa prospettiva, ripensare all'analogia dei tre tipi di genesi: cosmo, umanità nella sua evoluzione, embrione, sono tre figure omogenee della genesi spirituale del mondo nuovo in Cristo. La creazione del mondo, all'inizio della Bibbia, si apre con una separazione in due parti del caos primordiale: la luce e le tenebre—ripresa su un altro registro da quella della terra e delle acque. La differenziazione proseguirà: si schematizzerà nell'immagine del Paradiso terrestre con i suoi quattro fiumi, che completeranno i duodenari (per esempio, quello delle direzioni della rosa dei venti, cui si sovrappone quello delle dodici tribù di Israele, iniziatrici del popolo di Dio chiamato a riempire l'universo).

Questa crescita ha le sue espressioni naturali nel mondo degli esseri viventi; la fig. 104 (pag. 251) riproduce le tappe dello sviluppo di un uovo di tritone. La fotografia mostra come gli esseri che occupano gli ultimi scalini del regno animale e che, per un osservatore superficiale, non sono altro che una massa informe e translucida, immersi nell'ambiente circostante, in realtà, sono costruiti in modo ammirevole (foto 12, 17, 18). L'uomo moderno contesterà il valore del linguaggio di queste apparenze, e al di là delle possibili illusioni dei sensi cercherà di prendere in esame il fatto scientifico nella sua rigorosa obiettività. Questo modo di procedere è, nel suo campo, legittimo e fecondo. L'uomo che pensa per simboli accetta così com'è il linguaggio dell'immagine su cui posano i suoi occhi in contemplazione. Sa che se l'immagine gli parla, significa che ha un messaggio per lui; il fatto è che, nel grande concerto della creazione, esistono fra le creature armonie prestabilite la cui risonanza, in lui, è troppo profonda per non essere vera. La sua concezione del mondo creato—bisognerebbe dire la sua fede—vi si oppone. Nell'immagine simbolica, lungi dallo scoprire qualcosa di nuovo, non fa altro che riconoscere quello che già sa. Ma è proprio attraverso questo dialogo silenzioso che in lui il sapere diventa esperienza, conosciuto personalmente, e il mondo esterno diviene un prolungamento del suo mondo interiore. Per lui, la struttura di quelle meduse e quella del cosmo sono di una similitudine troppo evidente per non essere due omologhi di un medesimo tipo; vi percepisce, trasportato nel mondo dei viventi, il disegno di base del suo luogo sacro, l'architettura animata dei suoi templi; vi proietta l'ideogramma dell'uomo che egli è.

La stessa pulsazione anima il grande corpo del mondo e ognuno degli esseri che lo compongono. Ma quest'onda portatrice del mistero della vita non ha come unico effetto quello di ritmare nell'istante le gerarchie create; spinge davanti a sé, sulla rotaia infinita dei tempi, l'incessante genesi degli esseri in divenire. Agli occhi di quest'uomo, la medusa è l'immagine infallibile di ciò che le cose sono state prima di essere come sono ora: l'embrione che preparava già l'adulto, l'antenato mitico che ha dato alla luce la tribù e la cui nascita ha segnato la prima organizzazione del caos.

Il tempio vivente

Questi preliminari avevano come scopo di prepararci ad abbordare più direttamente l'assimilazione simbolica dell'architettura all'uomo. Prendiamo un caso concreto, ancora sperimentabile ai nostri tempi e molto istruttivo per il suo carattere tipico: quello della grande casa familiare dei Dogon dell'Africa nera; non è che un esempio fra migliaia. Questa casa è concepita come organismo vivente del quale gli abitanti fanno parte, allo stesso titolo del tracciato, dei muri o del tetto, e che rende presente la totalità del Grande Corpo Vivente dell'Universo. Così, fin dalla sua costruzione, «la testa, il corpo e le membra di un uomo ideale, dell'Uomo, sono state applicate alla roccia, ordinate in rettangoli, cerchi e quadrati; questa forma non era altro che quella della creazione sviluppata a partire da un uovo, dal quale usciranno i germi che formeranno le membra, cioè lo spazio. Il corpo dello spazio e il corpo dell'uomo erano legati da una complicata geometria che poteva essere inscritta in un grande corpo ovale invisibile ad imitazione dell'uovo primordiale, ed esso stesso contenente un modo alto e uno basso...» (Griaule Z 24 sv.). Riprendiamo questi diversi elementi.

Una sagoma dell'uomo è stata applicata alla roccia; è servita come traccia per l'edificio, secondo un ordinamento di rettangoli, cerchi e quadrati. Si pensa immediatamente alla pianta a croce delle nostre chiese tradizionali; qualche volta vi si è voluto vedere la proiezione di un uomo con le braccia allargate, e particolarmente il Cristo in croce (l'eventuale inclinazione dell'abside aggiungeva il segno del Cristo col capo reclinato al momento della morte!). Quest'interpretazione sviluppata dagli autori del Medioevo è tardiva, agganciata a posteriori ad un piano concepito senza questa idea. Tuttavia, ha il merito di illustrare il concetto che cerchiamo di cogliere e di mettere in luce una costante dello spirito umano. D'altra parte, la chiesa a croce è in rapporto con i templi interamente numerati ed ordinati

secondo rapporti antropologici. Il tempio egiziano di Luxor può rappresentare l'esempio più grandioso. R.A. Schwaller de Lubicz ha trascorso otto anni in una minuziosa rilevazione per scoprirne i segreti, ed ha rilevato la sua analogia con le nostre chiese a croce. All'ingresso, «due piloni (le due torri d'ingresso della cattedrale), il cortile di Ramsete come nartece, i due ordini di sette alte colonne dalle corolle aperte che formano la navata, con due navate (laterali) secondarie... Dopo la navata dai due ordini di sette colonne, il peristilio deborda a est e a ovest, formando una croce (il transetto): poi viene il tempio coperto il cui parallelismo con il coro della cattedrale è stupefacente». Allo stesso modo, il *naos* corrisponde all'altare maggiore; una corona di cappelle raggianti al deambulatorio; un grosso muro che attraversa tutta la larghezza dell'edificio, salvo una porta centrale, si pone esattamente nel luogo che corrisponde all'ambone (o alla separazione fra coro e navata). Si è rilevato che il tempio di Luxor era destinato a materializzare nella pietra tutta l'antropologia sacra dell'epoca: divisione in mesi, embriologia, crescita, psicologia, rapporti cosmologici, etc., tutto vi è espresso. Tale sistematizzazione, per il suo carattere di raffinato intellettualismo, si separa dal vero simbolismo, che esige sempre una percezione sperimentale molto immediata, ma fornisce uno straordinario esempio della tendenza, congenita all'uomo, di concepire il tempio come un essere vivente, e preferibilmente come un essere umano.

Anche la liturgia considera la chiesa come un essere vivente, cosmo e uomo. I riti di consacrazione delle chiese, con le aspersioni d'acqua, gli esorcismi, le unzioni, rinviano ai riti sacramentali destinati agli uomini, soprattutto a quello del battesimo. C'è tutta una rappresentazione della crescita—consacrazione spaziale, estensione organica—nel tracciare, sul pavimento, alfabeti in croce. Tuttavia, il mistero della chiesa di pietra, poiché simboleggia quello della vita di Cristo nell'uomo, è scoperto interamente solo dal battezzato. «Bisogna che in noi si compiano spiritualmente i riti di cui queste mura sono state materialmente l'oggetto. Ciò che i vescovi hanno fatto in quest'edificio visibile è ciò che Gesù Cristo, il Pontefice dei beni futuri, opera ogni giorno in noi in modo invisibile... Entreremo nella casa che la mano dell'uomo non ha innalzato, nell'eterna dimora dei cieli. Essa è costruita con pietre viventi, che sono gli angeli e gli uomini» (San Bernardo).

Quest'assimilazione dell'edificio sacro ad un essere vivente potrebbe spiegare alcune anomalie architettoniche veramente enigmatiche. La minore non è l'irregolarità della pianta, così frequente nelle chiese romaniche: uno o più leggeri cambiamenti di direzione dei muri spesso danno a tutto l'insieme un movimento rotatorio. Il fotografo lo sa bene: se comincia ad installare il suo apparecchio in fondo alla chiesa, nel corridoio centrale, il coro gli appare in parte mascherato o, almeno, visibilmente incurvato, e l'altare fortemente decentrato. Per fotografare l'infilata della navata e del coro, bisognerà che si metta fuori dall'asse, talvolta che si appoggi ai pilastri di uno dei lati della navata. Spiegare in modo sistematico queste storture con l'inaccortezza dei costruttori sarebbe misconoscere il virtuosismo di cui hanno dato prova dappertutto, per qualsiasi altra cosa, e concretamente negare loro la facoltà di allineare un muro lungo una corda tesa fra due picchetti. È meglio riconoscere onestamente che questa cura nell'allineamento era loro estranea. Condividevano questo disprezzo con il miniatore, così come con lo scultore, e questo è illuminante.

Non sono le facoltà del muratore ad essere in causa, ma le concezioni degli artisti. Sanno che la vita non è geometrica, che è zampillo inafferrabile, e che si manifesta sempre sotto una certa apparenza di movimento. Miniature e piante, sotto questo punto di vista,

offrono evidenti analogie: anche quando le grandi linee appaiono, di primo acchito, meravigliosamente equilibrate, simmetriche, un esame più attento rivela le stesse anomalie, le stesse irregolarità della parte destra e di quella sinistra di un medesimo volto, delle due foglie di uno stesso albero, di due ossa dallo stesso nome di uno scheletro (foto 25, 35-36, 38; cfr. anche le foto 12 e 18).

La chiesa romanica moltiplica con discrezione tutto ciò che può confondere un ordine troppo rigido, senza farlo diventare disordine. Più o meno, evoca qualche mostro favoloso addormentato nel paesaggio, che potrebbe risvegliarsi. Ronchamp esprime quella stessa intenzione che mantiene sempre qualcosa della docile libertà degli esseri animati. È per questo che la chiesa romanica è così viva: non è espressa da nessuna formula. Bisogna frequentarla nel corso di una vera avventura intima, entrare in umana risonanza con essa (nota 8 pag. 473).

L'orientamento della chiesa romanica in direzione dell'est è pure collegato ad una concezione antropologica. L'uomo è un animale spirituale orientato. È soggetto ad un duplice tropismo: fototropismo, che s'indirizza all'animale che è in lui e l'attira verso la luce, in particolar modo verso la regione del sol levante (eliotropismo); tropismo ascendente che innalza l'animale verso il polo celeste e l'altezza dello spirito. Due orientamenti, più complementari che diversi e il cui fine ultimo, nell'animale religioso, è un teotropismo: un orientamento verso Dio, Luce e Trascendente. La funzione simbolica assicura la coerenza umana di queste due direzioni solare e polare, collegando luce, vista, verticalità e spiritualizzazione. La *via salutis* dell'immaginario liturgico è, nello stesso tempo, quella che porta il fedele dall'ingresso della chiesa verso l'altare, centro sacro del mondo posto dove sorge il sole, e quella che gli fa salire i gradini dell'altare come la montagna centrale asse del mondo, in direzione della Polare, fino al cielo dove sta Dio.

Prendiamo di nuovo il problema alla lontana per toccare un nuovo aspetto delle corrispondenze simboliche del tempio con l'uomo. Poiché ormai ci siamo familiarizzati con quello, riprendiamo l'esempio della casa a piani dei Dogon. I canti popolari ne celebrano la bellezza; non quella sua propria, ma in quanto simbolo dell'uomo:

> Si dice che le case di Molou, a Tombo Ké, sono belle,
> che le case di Molou sono belle.
> A Molou le case hanno diversi piani,
> ma sono gli uomini che sono belli
> e non le case a diversi piani!

E il saggio Ogotemmêli spiega a Marcel Griaule: «Il pavimento del piano rialzato è il simbolo della terra e del Lébé, resuscitato sulla terra. La terrazza, quadrata come quella del granaio sospeso (una delle costruzioni in altezza, caratteristiche dei Dogon) è l'immagine del cielo e il soffitto che separa il piano rialzato è lo spazio che si estende fra il cielo e la terra. Intorno, le quattro piccole terrazze rettangolari segnano i quattro punti cardinali, così come il focolare stesso (il focolare è un centro sacro, orientato come l'altare nella chiesa). Esso è animato dal fuoco celeste...; quando la casa ha un buon orientamento, cioè si apre sul nord, il vasellame posto sulla fiamma indica quel punto; le pietre segnano l'est e l'ovest; il muro, terzo appiglio del recipiente, segna il sud. L'interno della casa, le diverse stanze, sono le caverne di questo mondo (cfr. fig. 90, pag. 205), abitate dagli uomini. Il ve-

stibolo, stanza del padrone, rappresenta il maschio della coppia. Il suo sesso è la porta esterna. La grande stanza centrale è il dominio e il simbolo della donna; i restringimenti laterali sono le sue braccia, la porta di comunicazione il suo sesso. Stanza e restringimenti presentano la donna distesa sul dorso, con le braccia aperte, porta aperta, pronta per l'unione. La stanza di fondo, che contiene il focolare e prende luce dalla terrazza, rappresenta la respirazione della donna ricoperta dal soffitto, simbolo dell'uomo, il cui scheletro è fatto di travi (cfr. fig. 28, pag. 64). Il loro respiro esce dall'apertura superiore... Per il parto, la donna si pone in mezzo alla stanza, con le spalle al nord, seduta su uno sgabello, sostenuta dalle altre donne... Il bambino viene alla luce sul pavimento e prende possesso della sua anima là dove è stato concepito. Il terrapieno che serve da letto è allungato in direzione nord-sud, e la coppia vi riposa con la testa verso nord, orientata come la casa stessa, la cui facciata è rappresentata dal viso (guardando in direzione del perno del cielo)... Ma la casa non è che un elemento del villaggio... Il villaggio deve estendersi da nord a sud, come il corpo dell'uomo, sul dorso» (Griaule D 114 sv.). Come la casa, il villaggio deve presentare un piano quadrato; uno dei lati sarà rivolto verso il nord e le stradette orientate nord-sud e est-ovest. Quanto al tempio-santuario, generalmente ha la forma di un cubo; la sua facciata deve dare sul nord ed essere fiancheggiata da due torri, che sono i grandi e i piccoli altari di questo mondo, torri-montagne, mentre la terrazza è simbolo della distesa primordiale.

L'esempio dei Dogon fornisce una sintesi eccellente di ciò che abbiamo fin qui studiato. Il luogo sacro si ripete per incastro simbolico al livello del focolare-centro, della casa, del tempio, del villaggio—tutti assimilati al cosmo—e invade l'universo; l'immaginaria unione è realizzata dall'orientamento (nord del polo celeste), dalla forma della pianta (quadrata come la terra), dalle strutture (piani cosmici, ordinamento degli elementi); ancora di più attraverso il mistero della vita che hanno in comune: mistero dell'Uomo che è il centro di quest'universo omogeneo e che gli dà un senso. Il tempio autentico, qualunque sia, non può astrarsi da questa grandiosa simbiosi immaginaria del macrocosmo e del microcosmo, simbiosi di cui ogni psichismo umano porta in sé le virtualità.

Dato che il mondo dei simboli è coerente, questa visuale, sicuramente fondamentale, chiede di essere completata ed arricchita da una doppia serie di ricerche. Dopo aver considerato, nella prima parte di questo capitolo, l'Uomo-microcosmo nei suoi rapporti con il Tempio-universo, considereremo, in una seconda parte, l'Uomo confrontato con i gruppi umani; e infine, in una terza parte, l'Uomo confrontato con se stesso: il mistero dell'uomo interiore e i simboli che l'esprimono.







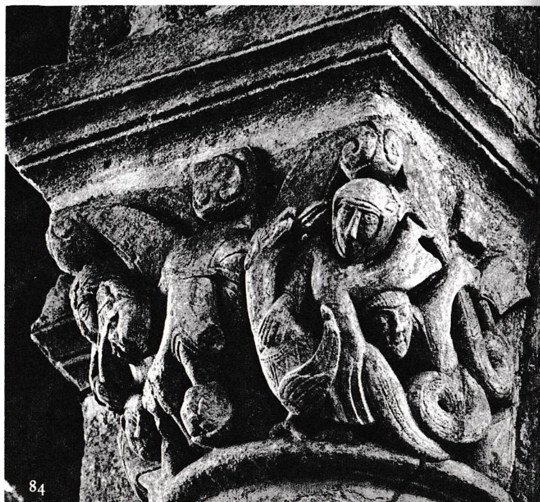
78





82









L'Uomo e i popoli

Le illustrazioni delle opere medioevali rappresentano spesso un Cristo gigantesco il cui corpo è costituito da uno schema del mondo o da una carta del mondo del tipo della foto a colori della pag. 199, con la testa che spunta al di sopra, i piedi in basso e a lato le mani; è la variante sviluppata della figura 103 (pag. 251). Un mappamondo simile, di m. 3,50 di diametro, era stato attaccato sul muro del chiostro del monastero d'Ebstorf, presso Hannover, a metà del sec. XIII (scomparve in un bombardamento nell'ultima guerra). Tali composizioni appaiono per lo meno sgradevoli e altrettanto difficilmente accettabili dalla nostra mentalità moderna quanto per l'uomo romanico dell'XI e XII secolo; si tratta sempre di opere relativamente tarde in cui l'illustrazione letterale, marcata di intellettualismo, comincia a sostituire senza ritegno le autentiche espressioni simboliche delle epoche precedenti; ma le concezioni profonde che illustrano restano immutate: bisognerà attendere il XVII secolo per vederle veramente dissolversi.

Il Mappamondo di Ebstorf le riassume molto bene e la sua analisi ci fornisce una sintesi semplice della mentalità che cerchiamo di evidenziare. Il Cristo vi appare coesteso al mondo, totalizzante nella sua persona l'universo conosciuto, alla maniera di Adamo, secondo le tradizioni considerate più sopra, come l'Uomo ideale delle leggende e dei miti più disparati. Tale coestensione è il risultato di un'invasione, di un'autentica presa di possesso progressiva dello spazio, a partire dal centro dove tutto ha inizio: è là, nel mezzo della composizione, che compare Gerusalemme in un quadrato, con il Cristo che sorge dalla sua tomba per ricreare l'universo; il luogo è segnalato all'attenzione da una fenice che si eleva tra le fiamme, simbolo paleocristiano di resurrezione. L'est è in alto—come nelle carte a forma di pera—e coincide con il volto di Cristo, «luce uscita dalla luce». I vari continenti sono rappresentati secondo quanto si sapeva, si immaginava, si raccontava. L'Africa, il meno conosciuto, il più misterioso, aveva ereditato dall'Antichità inquietante il privilegio di simboleggiare i paesi fantastici. Infatti ad essa si riferiva il segmento semicircolare, limitato da un lato verticale che occupa l'estrema destra della carta a colori di pag. 199. Questa zona, dalla cartografia del tempo, veniva solitamente riservata alle terre di cui si supponeva l'esistenza ma che nessuno in realtà aveva mai visto... In una carta del Beatus si legge in

quel punto un'iscrizione di cui diamo la traduzione: «Oltre le tre parti della terra, in direzione sud, nell'oceano, ce n'è un'altra, la quarta, che noi non conosciamo. La violenza del sole non ci consentirebbe di viverci. (Sant'Agostino, *La città di Dio*, XVI, 9). In realtà l'Africa non era ignorata dagli antichi, ma essi la dividevano in due, secondo una ripartizione che perdurerà fino alle carte del XVI secolo; il nome d'Africa era riservato alla regione mediterranea, abbastanza nota; al di là si stendeva l'Etiopia, terra inviolata, misteriosa e senza confini—e talvolta senza legami col resto del mondo, come nella fig. 92 (pag. 226), in cui appare in alto a destra, il più in disparte possibile, come un presunto aldilà della Palestina. La carta di Ebstorf modifica questo assetto ma non se ne distacca completamente. Se il Paradiso terrestre vi era disegnato nella zona superiore in Asia presso la figura del Cristo, è l'Africa che ha l'onore di contenere il Giardino delle Esperidi: questo corrispondente pagano del Paradiso cristiano è circondato dal serpente a piume (fig. 107 pag. 267) che rappresenta il suo simbolo antropologico. A questo giardino è unito un lago raffigurato come un frutto aperto, dove scorre il Nilo. Effettivamente le ricerche geografiche che si erano proposte di identificare il Gihon e il Phison, i due misteriosi fiumi del paradiso del testo biblico, avevano concluso per accordarsi nel riconoscervi i due più grandi corsi d'acqua allora conosciuti: il Gange e il Nilo. Questo importantissimo fiume inizia attraversando da est a ovest tutto il continente, poi si perde per rispuntare in Egitto; qui inverte il suo corso dirigendosi verso la costa dove sfocia ai piedi dell'alta torcia fiammeggiante che rappresenta il faro di Alessandria. Al largo della costa occidentale, fluttua un lungo rettangolo vuoto, dalla localizzazione volutamente imprecisata: «l'isola perduta di san Brendano, partito per mare alla ricerca del Paradiso e che lo trovò».

Al favoloso geografico corrisponde il favoloso etnico, al quale vogliamo giungere, e che è importante comprendere bene se si vuole interpretare correttamente numerose opere di pittori e scultori medievali. Il mappamondo di Ebstorf può servire a questa vasta sintesi pittorica. «Porta a porta e coda a coda, per così dire, le nazioni mitiche e le popolazioni più fantastiche si raccolgono verso il sud (del continente africano): coloro che ignorano l'uso del fuoco (sotto il pellicano che nutre i piccoli con il suo sangue): quelli che parlano a gesti, non avendo né bocca né naso; ogni tipo di gigante; uomini dallo sguardo quadruplo; altri dal labbro così lungo da coprirsene il capo per ripararsi dal sole; i Trogloditi veloci come il fulmine sui cervi che cavalcano; gli Artobatiti che camminano raso terra; i quadrumani; gli incantatori di serpenti che il veleno più mortale non uccide; gli uomini colla testa di cane; i colossi delle caverne, il centauro Chirone, ecc.» (Bettex 28). Si crede di sognare, e tuttavia ritenere tutto ciò solamente un sogno di pittore sarebbe un grossolano errore. La prova sta già nei racconti dei grandi navigatori del XVI e XVII secolo che partiti con quelle carte in mano si aspettavano di veder comparire ad ogni istante ciò che esse rappresentavano; così l'intrepido capitano Duarte Pacheco Pereira, che verso l'anno 1505 era sicuro—senza dubitare un istante—dell'esistenza di serpenti di molte leghe di lunghezza. La consultazione delle geografie che a quell'epoca si volevano il più rigorose possibile, è ancor più rivelatrice. Riprendiamo per esempio la Cosmografia universale di Sebastien Munster (1559) che illustre le sue descrizioni delle diverse zone della terra incidendole su legno. Si osserva che la placca riprodotta nella figura 105 (pag. 267) accompagna una prima volta le notizie riguardanti le Indie al di là del Gange, a pag. 1080, poi quelle relative alle regioni dell'Africa centrale, a pag. 1151. Tale mutamento è dei più significativi; se permetteva sicuramente di ridurre il costo dell'opera, d'altra parte confermava ulteriormente che la geografia umana



105



106



107

di quelle zone inviolate dipendeva dalla stessa concezione antropologica.

Questa concezione era stata formulata dagli autori classici delle civiltà greco-romane che l'avevano ereditata dai predecessori: bisognerà attendere più di sedici secoli e l'avvento di una nuova mentalità—detta scientifica—per metterla in questione.

Vale la pena di citare le due notizie quasi integralmente in modo da poterle paragonare tra di esse e con le opere romaniche che commenteremo.

Ecco la notizia riguardante le Indie situate al di là del Gange (pag. 1080): «Benché quest'India sia straordinariamente fertile e ben coltivata, vi si trovano tuttavia molti deserti e molti selvaggi di diversa specie così come molti animali selvaggi. Ciò è dovuto all'immensa calura che vi regna, poiché questa regione è situata al di sotto del tropico del Capricorno e si stende fino a quasi all'Equatore. Plinio scrive infatti che è il sole che colora gli uomini e conferisce loro quella pigmentazione paragonabile a quella degli Etiopi; e ciò non solo per una causa esterna, come i raggi del sole, ma per il sangue stesso degli abitanti che produce una colorazione resa ancora più intensa dall'ardore del sole. Gli antichi hanno immaginato dei mostri che supponevano abitassero in quelle regioni soprattutto Solino e Megastene scrivono che sparsi nelle diverse montagne dell'India ci sono razze dalla testa di cane, armate di artigli, ricoperte di pelle d'animale, senza nulla di umano nella parola e dalla cui gola spaventosa esce qualcosa di simile ad un'abbaiare.

Coloro che vivono lungo le rive del Gange non hanno alcun bisogno di nutrimento, vivono dell'odore dei frutti dei boschi e quando si allontanano ne fanno provvista per nutrirsene attraverso l'olfatto. Ma se per disgrazia essi respirassero odori disgustosi, sicuramente morirebbero. Si riporta che alcuni furono visti negli accampamenti di Alessandro. Noi leggiamo anche che vi furono dei monoculi (uomini con un solo occhio) in India. Certi per di più hanno orecchie talmente grandi che arrivano fino ai piedi e in una delle due dormono; la loro forza è così grande da sradicare gli alberi. Alcuni ancora hanno un solo piede ma tanto grande che per difendersi dal caldo essi si sdraiano a terra e il piede li protegge con la sua ombra. Si dice anche che c'è una razza che in gioventù è bianca di pelle e che con la vecchiaia diventa nera. Si testimonia pure la presenza di una razza femminile che partorisce dai cinque anni ma che non oltrepassa gli otto. Alcuni non hanno testa e hanno gli occhi fra le spalle; oltre coloro che sono già stati citati, alcuni selvaggi hanno la testa di cane e il corpo irto di punte e duro che produce un rumore spaventoso. Ma queste cose e altre simili che si raccontano sull'India e la sua razza bisogna riportarle con riserva perché ci vuole più credulità per ritenerle vere rispetto a quelle che si hanno davanti agli occhi». Ecco ora la seconda nota riguardante le creature stupefacenti e mostruose che si incontrano nelle regioni interne dell'Africa (pag. 1151): «Gli antichi e in particolare Pomponio Mela, Plinio e Solino, raccontano cose sbalorditive a proposito di ciò che si vede nel cuore delle terre d'Africa o d'Etiopia. Qui ne riporto brevemente qualcuna. Presso l'isola di Meroe c'è un lago dalle acque scivolose e leggere come l'olio; chi vi cade, qualunque sia il suo peso va a fondo, non un pezzo di legno, non una foglia resta a galla. Presso i Sambali, i quadrupedi non hanno orecchie. A seguito della differenza delle lingue creata da Dio molte specie di mostri umani si sono generati in diversi luoghi. Sant'Agostino lo ricorda nel libro XVI della *Città di Dio* al capitolo 8, quando dice: "Dio stesso sapendo per quale uguaglianza o per quale varietà avrebbe creato la bellezza di tutto volle anche generare nel mondo degli esseri mostruosi". Si dice che si trovano dei Cinomolgi o dei Cinocefali, la cui testa è quella di un cane e così pure la bocca, e che con il loro abbaiare confermano di essere piuttosto dei cani che degli uomini. Alcuni affermano che esistono delle tribù che chiamano Artapatiti che camminano sulle mani e i piedi come i quadrupedi e non hanno abitazioni private. Altri hanno solo un occhio in mezzo alla fronte e vengono chiamati monoculi. Altri non hanno bocca, vivono unicamente respirando dal naso e altri ancora misurano un braccio di altezza; i Greci li chiamano Pigmei, non vivono più di otto anni. Si dice che combatterono con le gru ma che ne furono vinti. Le loro donne partoriscono a cinque anni ma ad otto sono già vecchie. Plinio li colloca nelle montagne delle Indie, ma Strabone agli estremi confini dell'Africa; ammesso che i Pigmei esistano realmente. Perché, dice Strabone, non esiste persona degna di credito che ne abbia parlato per averli visti con i propri occhi. Allo stesso modo, si citano razze in cui ciascuno ha una gamba sola e un enorme piede; non piegano le ginocchia ma sono ugualmente di una rapidità sbalorditiva, li chiamano Sciapodi. Secondo la testimonianza di Plinio, in estate essi si stendono a terra e si proteggono dalla calura con l'ombra dei loro piedi. Si dice che alcuni ancora non abbiano testa ma gli occhi tra le spalle. Plinio invece ritiene che in Arabia nascano i Camilopardali che hanno il collo simile ai cavalli, i piedi e le zampe di bue, la testa di cammello, e che sono marcati da macchie bianche notevoli per il loro colore abbagliante...».

Come spiegare queste sconcertanti costruzioni dell'immaginazione e soprattutto come rendere ragione del fatto che esse costituivano una delle caratteristiche più costanti, nel tempo e nello spazio, della mentalità cosiddetta prescientifica? Ricordiamo che per gli antichi l'universo che ha raggiunto la pienezza del reale-assoluto corrisponde al territorio familiare circostante: zona di caccia della tribù, limiti della nazione, regioni percorse dai grandi viaggiatori... Al di là si stendono zone sempre meno accessibili, sempre meno reali fino a perdersi nelle frange del caos o nel mondo trascendente del favoloso. La maggiore o minore presa di possesso dell'uomo di queste zone misura il loro grado di sacralità, mentre quest'ultima misura a sua volta il grado di realtà. Geografia spaziale e geografia umana sono due aspetti di una stessa realtà, legati da una relazione di causa ed effetto: è l'uomo che conferisce al luogo la sua realtà comunicandogli qualcosa della propria densità esistenziale.

E l'uomo perfetto, interamente uomo, si realizza pienamente solo in seno alla tribù, alla nazione, alla razza; numerosi gruppi etnici designano i loro membri con l'espressione «gli uomini» e tale vocabolo è significativo. L'appartenenza ad un certo gruppo diventa una sorta di io ideale, rivestito di tutte le qualità positive che fanno il ritratto dell'Uomo ideale: l'Uomo-qui.

La tendenza complementare non è meno sentita: essa consiste nel relegare nelle contrade più sperdute e meno conosciute delle popolazioni sempre più strane, sempre meno umane, sempre più mostruose; la deformità fisica accompagna o esprime la deformità morale, la brutalità, la barbarie, la mostruosità, ogni sorta possibile di perversione. All'estremo orizzonte, al termine di un processo crescente di ibridazione, l'uomo lascia definitivamente il posto ai demoni o ai mostri, esseri compositi in cui si mescolano e si affrontano l'animale, l'uomo, gli spiriti malvagi, e talvolta buoni; in tal modo si toccano gli estremi (fig. 1 pag. 15: osservare i due personaggi-mostri in basso—zona sotterranea e tenebrosa—paragonati ai due angeli che vi corrispondono in alto).

L'uomo romanico non ha mai esitato ad accogliere nel suo universo interiore questa tavolozza umana, a proiettarla nelle miniature a scolpirla nella pietra delle sue chiese. Ecco, per esempio, lo sciapode o *cinipes*—di un'incontestabile realtà, debitamente catalogato—che se la gode al sole sotto il suo immenso ed unico piede; sulla carta della figura 92 (pag. 226) esso è impiegato quale simbolo dell'Etiopia; immobile sui capitelli (foto 77), neppure colpito dai crampi, esso apporta al microcosmo della chiesa romanica una porzione di umanità che la Cosmografia universale distribuisce sull'area dagli incerti confini delle terre senza volto.

Sul portale del nartece di Vézelay, è narrata una convocazione generale di tutti i popoli dell'universo attorno ad un Cristo gigantesco (foto 151). Sono distinguibili in alto e a destra gli uomini dalla testa di cane, a sinistra coloro il cui volto appare trasfigurato da un grugno di maiale (foto 87). Sull'architrave si svolge una lunga sfilata: ecco, per esempio, i piccoli pigmei che si sono serviti di scale per montare a cavallo (foto 151); la cosmografia universale, come abbiamo detto, li colloca «nelle regioni interne dell'Africa», mentre la carta del Mercator (fig. 93 pag. 227) assegna loro un quarto dell'anello di terre favolose che circondano il polo artico (*Pigmei hic habitant*). Un po' più sulla destra, abbiamo la razza degli uomini che riposano sotto le immense orecchie, collocati dalla Cosmografia nelle «Indie oltre il Gange». La curva esterna del portale meridionale di Aulnay allinea una gamma allucinante e buffonesca insieme di ibridi ispirati per lo più a modelli orientali di cui non si è in grado di stabilire se la loro presenza qui abbia una sua ragion d'essere, né quale essa sia (foto 142).

L'uomo interiore

Sia che prenda coscienza di se stesso in seno alle esperienze cosmologiche—che realizzano un massimo d'esteriorità—, sia che si definisca in opposizione agli altri gruppi umani—ciò che concretizza un massimo di superiorità—, giunge sempre il momento in cui l'uomo si ritrova solo, faccia a faccia con il suo stesso mistero; esteriorità e superiorità, a questo punto, si riassorbono nell'esperienza fondamentale che le sottende entrambe: quella dell'interiorità. Questa parola evoca tutto un intimo mondo di slanci, di tensioni, di conflitti, di sconfitte e di successi... Simile complessità sembrerebbe sfidare l'espressione.

Esistono degli autentici simboli dell'uomo e il loro messaggio è profondo. Questa stessa profondità spiega la loro sorprendente omogeneità; tutti traducono—a loro modo e secondo criteri infinitamente diversi—ciò che percepiscono essere il tratto più caratteristico dell'uomo in quanto uomo; e su questo tratto si accordano. Risulta non poco interessante constatare che questa notevole convergenza di espressioni simboliche resta confermata dalle più recenti acquisizioni delle scienze dell'uomo. La paleontologia, partita alla ricerca delle tracce dei primi uomini e nello sforzo di definire il limite entro il quale non vi sono che animali ed oltre il quale si può già parlare di veri uomini, ha per lungo tempo indugiato su questo fondamentale problema: «Quale immagine si può creare che raccolga i criteri comuni alla totalità degli uomini ed ai loro lontani antenati?» ed ecco la risposta: «il primo e più importante di tutti è la stazione eretta» (Leroi-Gourhan, 33-34). Simile risposta, per quanto lontano si spinga l'intreccio della storia e della preistoria, costituisce una delle intuizioni fondamentali del pensiero simbolico, come attestano le sue stesse opere; così, si può affermare che è lecito caratterizzare la famiglia dei simboli dell'uomo dicendo che essi gravitano attorno allo schema immaginario della verticalità.

Ritroviamo così dall'interno la spina dorsale attorno cui si sono organizzati i grandi simboli tradizionali, sia del cosmo che del tempio, e comprendiamo che ciò che l'uomo cercava in essi altro non era che un riflesso del suo io, proiettato, reso esplicito ed illustrato. Una pari, continua tensione tra il basso e l'alto della loro complessa natura sottintende i grandi simboli dell'universo, del tempio e dell'uomo.

Per essere concreti prendiamo, senza indugiare oltre, un esempio. L'America precolombiana ce ne fornisce uno che ci dispenserà da spiegazioni complesse. Il serpente—il più orizzontale degli animali—può essere talvolta un simbolo assai intenso della materia, della terra, del torpore inerte prossimo all'assenza di vita; pure, quando viene rappresentato ritto sulla coda, simboleggia la verticalizzazione dell'umano cantata in molti poemi (fig. 102 pag. 244), prima di essere identificato dai paleontologi come la sintesi più adeguata dell'evoluzione attraverso la quale una specie animale si è radicalmente differenziata dalle altre, iniziando un processo di raddrizzamento che giungerà un giorno alla bipedia e allo stato eretto caratteristico dell'uomo. In questo serpente si agita «la materia nella sua volontà di vincere le leggi naturali, nella ricerca dell'unità con elementi trasformatori». Ciò appare evidentissimo nel simbolo-chiave delle civiltà meso-americane: il serpente a piume. Si tratta «di un'entità che rappresenta il carattere ibrido improvviso delle speci apparentemente inconciliabili: inaspettata unione di materia pesante strisciante al suolo e di sostanza alata... non è solamente il rettile che tende al cielo, ma, curiosamente, l'uccello che tende a scendere verso la terra... Il movimento che raggiunge l'unità è concepito in termini di forze opposte: ascendente nel caso del rettile, discendente nel caso dell'uccello. Nel momento di questa unità verticale, rettile e uccello cessano di essere se stessi per eclissarsi davanti al Signore Quetzalcoatl (il mitico antenato, l'uomo perfetto), che d'ora in poi rappresenteranno. È evidente che questo rettile teso nella volontà di trascendere la sua condizione è l'immagine con cui si rappresenta l'avvento dell'uomo, dell'essere dotato di un senso che gli permette d'agire in funzione di una realtà invisibile, lontana dal mondo delle apparenze». La piuma, come l'ala, è il simbolo dell'uccello e «questo simboleggia il cielo». È sempre un uccello che rappresenta questa regione sui pilastri cosmici dei quali un bell'esempio ci è offerto dal Codex Fejervar» (Sejourné 17; fig. 127 pag. 308).

Se il serpente a piume è caratteristico delle civiltà meso-americane, ciò non significa che le altre civiltà lo abbiano ignorato. La scultura assira, per esempio, ce ne ha conservati degli splendidi esemplari (fig. 106 pag. 267). Esso compare nel bestiario del nostro medioevo; lo si rintraccia, tanto per citarne uno, sulla carta del mondo di Ebstorf (fig. 107 pag. 267). Il carattere universale di questo simbolo si spiega per il fatto che è composto da due archetipi fondamentali della fisica umana: l'uccello—o più precisamente l'ala, la piuma—e l'animale terrestre, entrambi combinati attorno allo schema della verticalità per esprimere il mistero composito che è l'uomo: corpo e spirito (fig. 108 pag. 272).

L'arte romanica ha ereditato questo ibrido prodotto dall'immaginazione trasmesso dalle più antiche civiltà e tutto fa ritenere che essa l'abbia a sua volta utilizzato per simboleggiare l'eterno mistero dell'uomo.

Il tema è complesso. Le chiese romaniche l'hanno riprodotto in migliaia di esemplari soprattutto nella variante del leone associato all'aquila. Prescindendo da certi insiemi iconografici in cui tale simbolismo è stato determinato, arricchito di corrispondenze particolari che l'hanno avvicinato a precise allegorie, restano gli innumerevoli casi in cui risulta impossibile inserirlo in un qualsiasi programma. Esso appare allora come avente valore in sé. Valore puramente decorativo, diranno alcuni: semplice trasposizione nella pietra dei motivi decorativi orientali che circolavano in Europa sottoforma di tessuti, di armi o di ogni tipo di oggetti; necessariamente più o meno simbolico, diranno altri, dal momento che, qualunque sia l'origine del tema plastico, esso trasmette un simbolismo percepito ed utilizzato da tutte le civiltà.

Se occorre certamente ammettere che in molti casi lo scultore non ha fatto altro che ri-



108

copiare un soggetto tradizionale di cui non percepiva il senso profondo, sarebbe per altro inconcepibile credere che abbia sistematicamente disconosciuto il tema. Questo risponde ad una legge generale, che non è lecito ignorare quando si cerca di determinare le dimensioni simboliche dell'arte romanica. Tale legge vuole che le creazioni artistiche—il cui carattere universale, trascendendo i luoghi, i tempi e le civiltà, manifestano alcune strutture immaginarie fondamentali, appartenenti all'uomo in quanto uomo—implichino esse stesse un'autentico riconoscimento non meno universale da parte di coloro che un giorno o l'altro verranno a contemplarle. Diciamo a proposito contemplare. La legge si realizza solo se le preoccupazioni esistenziali dello spettatore si collocano allo stesso livello di quelle del creatore; ciò comporta che lo spettatore sia lui stesso tormentato—sia pure a sua insaputa—da una sollecitudine creativa, un bisogno d'espressione, senza di cui l'incontro si rivela impossibile e l'estraneità inevitabile. Più queste preoccupazioni sono profonde, intime, più sfuggono alla chiara coscienza e all'esplicitazione e più esse avvertono il bisogno di tradursi in simboli semplici che, lungi dall'imporre la rigida angustia di quadri concettuali, aprono delle prospettive quasi illimitate. Come i testi moderni, che aiutano a comprendere l'universo interiore del soggetto, i capitelli scolpiti delle chiese e dei chiostri romanici potranno ben rivelare le preoccupazioni profonde dei monaci che le custodiranno sotto i loro occhi e la capacità—maggiore di quanto non si creda—dei nostri contemporanei a condividerle.

Non bisogna mai dimenticare che la simbolica romanica nei suoi insiemi si è limitata a qualche tema, relativamente pochi ma sui quali è ritornata senza sosta perché bastavano ad evocare i misteri essenziali dell'avventura umana. Ogni simbolica, nel momento in cui si contamina di intellettualismo, tende a moltiplicare e a complicare le proprie costruzioni, fino alla raffinatezza più esasperata. Al contrario, una simbolica che resta sensibile al valore innato dei simboli fondamentali, tende a ricondurre tutto a qualche immagine-chiave, sempre più semplice e mai esaurita nel suo significato come i misteri di vita che rendono percettibili.

Il mistero dell'uomo, un corpo unito all'anima,—accresciuto nel Cristianesimo da quello dell'Incarnazione del Verbo di Dio in un'autentica umanità—è uno di questi misteri. Ma non è tutto. Vi si aggiunge l'interferenza angosciosa delle conseguenze tragiche del peccato... L'uomo romanico sa che tutta la vita sulla terra e la sua sorte eterna gravitano attorno a questo dramma. Egli non cessa di scrutarlo, di ricondurlo alla luce della Rivelazione e di cercare le incidenze della grazia nella pesantezza composita.

Egli riflette, attraverso le sue esperienze di peccatore, che il peccato trascina irresistibilmente verso il basso, che la grazia solleva invece verso il cielo. Il leone unito all'aquila rappresenta se stesso: è lo specchio in cui si guarda. Ciò gli serve a spiegarsi le sue piaghe, a fortificare le sue speranze, a liberarsi dei suoi terrori, dal momento che ogni angoscia oggettivata è in qualche modo esorcizzata, pacificata, messa in fuga dalla luce.

Questa iconografia rappresenta di preferenza la semplice sovrapposizione dei due animali eterogenei, ma complementari, aquila su leone associati come corpo e anima. Tal volta essi si mordono l'un con l'altro: la prima idea non è quella del combattimento ma di due bestie che si tengono, che si compenetrano, che diventano una cosa sola mangiandosi a vicenda, che passano continuamente l'una nell'altra (foto 80 e 82). Il tema è ancora più limpido allorquando l'uomo in persona è associato alle sue due componenti simboliche. In Saint-Eutrope a Saintes (Charente-Maritime), l'uomo è sormontato dal leone e l'aquila a sua volta li sovrasta entrambi; quest'ultima è semplicemente posata sul leone, tenendogli l'orecchio nel becco; la solidarietà dei tre elementi, uomo, leone, aquila è perfetta (foto 82).

L'idea del carnale associato allo spirituale è riconoscibile in un tema rappresentato accanto: quello dell'uomo elevato al cielo da uccelli, generalmente aquile; normalmente egli s'aggrappa ad essi ed essi lo sostengono con gli artigli. Quello di Marignac è abbastanza significativo nella sua originalità (foto 139). Diversamente dal solito, le ali delle aquile appaiono ripiegate, l'idea di slancio assente; allo scultore è stato sufficiente mostrare l'uomo che si tiene vigorosamente per forza di braccia ai suoi due sostegni aerei, la solidarietà uomo-uccello risulta chiaramente sottolineata dal modo con cui gli uccelli infilano il becco nella bocca dell'uomo suggerendo l'ormai noto motivo—riportato due volte sulla foto 139—della bocca o della gola che vomita foglie, o simboli direttamente collegati al soffio (cfr. foto 134 e 135, che commenteremo più avanti).

Spesso il dualismo leone-aquila non si limita ad evocare la composizione dei due aspetti dell'umanità ma li oppone ferocemente: il peccato pone l'uomo contro se stesso e nulla sfugge... L'aquila e il leone si abbandonano allora ad una lotta senza quartiere, o per meglio dire si sbranano a vicenda: la posta in gioco non è altro che l'uomo nella sua totalità. Che la carne—o lo spirito!—rompendo l'armonia della natura, assoggettino l'altra parte, e l'uomo come tale sparirà, ridotto in schiavitù. I vizi dello spirito non sono meno tirannici di quelli della carne. Affinché nulla sia ignorato, gli scultori romanici raffigureranno spesso l'uomo stretto in questo duello fra l'aquila e il leone, morso di qui, dilaniato di là, mentre si dibatte perdutamente (foto 81); e si indovina quale sarebbe la sua sorte, se, poco lontano, nel centro del timpano o sulla chiave di volta, non ci fosse che un uomo come gli altri.

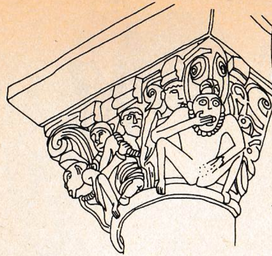
Questa lotta, i santi l'hanno conosciuta più aspra, essendo più sensibili di noi alla rovina del peccato. Ciò emerge dalle confessioni di san Paolo che sentiva tutto il suo essere spaccato in due parti inconciliabili: la carne sottomessa al peccato e lo spirito tendente all'alto cui egli si sente naturalmente destinato: «Io sono un essere di carne venduto al potere del peccato. In verità, non capisco ciò che faccio perché non faccio ciò che voglio ma ciò che odio... Io so che nulla di buono abita in me, voglio dire nella mia carne; in effetti, posso desiderare il bene, ma non compierlo: infatti io non compio il bene che desidero ma commetto il male che non desidero. Ora, se compio ciò che non voglio, non sono io ad agire ma il peccato che abita in me. Io dunque, scopro questa legge (d'esperienza): quando voglio fare il bene è il male che mi si presenta. Perché, nella mia interiorità (spirito) io mi compiaccio della legge di Dio, ma scorgo un'altra legge nelle mie membra. Maledetto



109



110



111



112

uomo che sono! Chi mi libererà da questa morte del corpo?... Perché il desiderio della carne è la morte mentre il desiderio dello spirito è la vita e la pace, poiché il desiderio della carne è nemico di Dio... Ma se il Cristo è in voi, anche se il corpo è già morto per il peccato, lo spirito vive per la giustizia. E se lo spirito di Colui che ha risuscitato Cristo dai morti abita in voi, Colui che ha risuscitato il Cristo Gesù dai morti darà vita anche al vostro corpo mortale per il suo Spirito che abita in voi» (Romani VII e VIII).

Il tema aquila-leone occupava un suo posto ben preciso nelle chiese. Lo si completava con quello, così diffuso nel Medioevo, dell'animalizzazione del peccatore: la carne—e questo termine si riferisce a tutte le tendenze peccatrici—dominando sullo spirito, fa dell'uomo una bestia. I Padri della Chiesa avevano lungamente sviluppato questo tema e i secoli seguenti se lo trasmisero. Si ricordi il grido di san Bernardo: «*Ergon bestiae sumus? Bestiae prorsus*... Siamo forse delle bestie? Delle vere bestie. In effetti "l'uomo finché era circondato di onori, non ha mostrato nessuna intelligenza: è divenuto simile alle bestie completamente prive di ragione" (Salmo XLIV (XLIII) 13). Certamente gli uomini sono bestie» (III sermone sul salmo X C, n. 1).

Consideriamo, per esempio, il capitello della pesata delle anime (cioè del giudizio particolare) di Saujon (Charente-Maritime) (foto 76). La sua composizione antitetica bene illustra il nostro assunto. Al centro, la bilancia su cui gli angeli pesano le anime. A sinistra, un angelo conduce per mano un personaggio nudo circonfuso di purezza, da cui emana una tranquilla sicurezza: è un giusto, egli non teme il giudizio. A destra, un secondo angelo respinge con la mano posta in mezzo alla figura un personaggio mostruoso, una donna dai lunghi capelli con il viso segnato di desolata amarezza, il corpo interamente macchiato, i piedi che terminano in artigli: è l'immagine del peccatore reprobo che gli angeli rigetteranno nell'inferno (da non confondersi con il demonio che altrove è spesso rappresentato nelle scene della pesata delle anime: tale equivoco appare anch'esso significativo...).

In Saint-Eutrope a Saintes, un secondo personaggio è venuto ad aggiungersi al primo dannato e si crede di riconoscere nei due una coppia dái corpi macchiati e dai piedi ad artiglio. Altre volte, i vizi sono caricaturati sotto forma di animali e secondo un gioco di corrispondenze poco conosciute; oche, porci, asini, caproni sfilano via via; alcuni sbalorditivi capitelli di Cunault sono ormai famosi per la triste e sempre degradante commedia umana del peccato nelle sue varie manifestazioni che vi si celebra. Altrove ancora—per una crudele ironia—l'uomo degradato riappare con l'aspetto di una scimmia: una prima caduta al suolo lo fa appoggiare su quattro zampe (foto 136); ma ciò non basta, il suo viso ed il corpo diventano scimmieschi (foto 86); il tragico raggiunge il culmine quando lo scultore lo rappresenta incatenato; una corda corta passante per il collo e fissata al suolo gli impedisce per sempre di riconquistare la posizione verticale (fig. 109 e 110 pag. 274). A Saint-Gaudens, scimmie accoccolate e uomini accucciati al suolo—tutti legati da una stessa corda che passa attorno al collo di ciascuno—costituiscono a vicenda la propria caricatura (fig. 111 pag. 275).

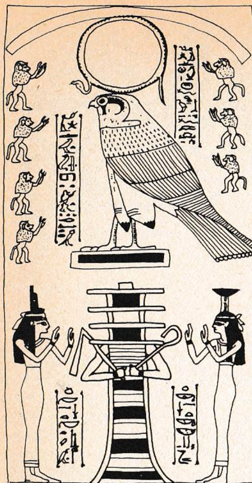
Questo ci aiuta a comprendere meglio di prima che lo schema ascensionale, di per sé, si presta a simboleggiare non solo la soggiacente ad ogni umanizzazione continuata, non solo lo sforzo con il quale l'uomo tende verso il suo compimento spirituale, ma anche il dinamismo drammatico del suo sforzo morale.

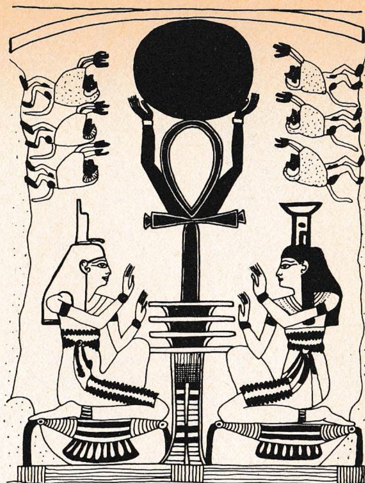
Il corpo umano e i suoi simboli

Questo simbolismo dall'alto fu spontaneamente percepito dalle diverse civiltà come legato alla struttura del corpo umano: la testa simboleggia il cielo-spirito; il tronco e più precisamente il seggio simboleggia invece la terra-materia. «Se gli schemi verticalizzanti servono nel macrocosmo naturale alla valorizzazione del cielo e delle sue altezze, constatiamo che nel microcosmo del corpo umano o animale, la verticalizzazione suggerisce numerosi motivi simbolici di cui la testa non è il minore. I mistici dell'ascesa celeste paragonano naturalmente la testa alla sfera celeste di cui gli occhi rappresentano le luci, mentre per la tradizione vedica e buddista la colonna vertebrale è identificata col monte Meru, l'asse del mondo» (Durand 144).

Bachelard parla a questo proposito di «slittamento della verticalità verso la cerebralità».

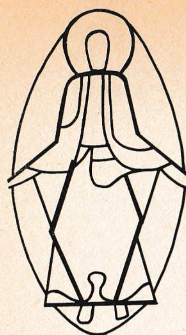
Nell'antico Egitto dei Faraoni, il *djed* era la colonna vertebrale d'Osiride, il dio della rinascita ad una nuova vita dopo la morte: era la sede del fuoco di Vita. Si deponeva il *djed* sulla mummia per impregnarla del fluido vitale emanato da Osiride assicurando così all'a-


113


114

nima immortale la stabilità. Il *djed* è pura verticalità; successione di vertebre come una torre. Nella figura 113 (pag. 276) esso è provvisto di due braccia che reggono gli attributi divini dello staffile e dello scettro. Nella figura 114 (pag. 276) il *djed* sostiene la croce ansata o croce di vita eterna di gioventù; essa è dotata di braccia per elevare in alto nell'aria il disco solare, attorno cui gravita questa civiltà.

Sotto forme diverse e secondo prospettive differenti, abbiamo verificato le corrispondenze che realizzano la reale sovrapposizione immaginaria del cosmo, del tempio e dell'uomo. Era inevitabile che questa omogeneità si traducesse a livello di espressione simbolica e che l'uomo si vedesse assegnare, quale simbolo caratteristico, quello stesso che era servito per il cosmo e per il tempio: quello cioè della dualità dialettica della figura quadrata sormontata dalla figura circolare. Le forme artistiche più tradizionali non hanno indietreggiato di fronte ad una trascrizione senza concessioni. Gli uomini della croce di Moone (foto 78) appaiono come ideogrammi geniali. La perfezione di un pezzo come quello della foto 79 sembra ineguagliabile; colpisce innanzi tutto come ogni primo contatto con un'autentica opera d'arte, poi impressiona intensamente l'armonia che vi si coglie. Il cubo del tronco presenta in piano la consueta ripartizione a croce delle parti del mondo. La testa rotonda domina l'insieme ed affascina. Immagine pura dell'uomo spiritualizzato senza essere disincarnato; dell'uomo unificato nei suoi differenti elementi; dell'uomo al di là delle lotte di cui parliamo.


115


116


117

Nei grandi Cristi romanici, il procedimento si svolge con maggior sapienza conservando la stessa forza d'evocazione se li si considera con attenzione. Gli schemi variano con il genio degli scultori. La grande losanga delle gambe di Cristo d'Autun sottolinea un contrasto voluto con le curve della parte superiore, mediate dall'arco delle spalle e concluse dall'aureola (fig. 115 pag. 277).

A Vezelay, le gambe ripiegate sul lato disegnano una squadra ad angolo, piuttosto rigida (fig. 116 pag. 277 e foto 151); spalle arrotondate, testa ed aureola descrivono tre cerchi che gravano sulla posizione di Cristo e la mettono in rapporto simbolico con l'eternità, come vedremo più avanti.

È ancora per la sua verticalità che la struttura del corpo umano ha potuto essere così spesso assimilata alla struttura di un elemento essenziale in architettura: l'arco che non è altro che una formula simbolica ridotta del complesso curva-cupola. L'erezione del corpo umano sulle sue membra posteriori ha fatto coincidere, secondo l'espressione di Teilhard de Chardin, la parte anteriore dell'animale con la parte superiore dello spirito: essa è vittoria continua sulla piattezza carnale. L'arco che eleva la sua corona di pietre proclama la vittoria durevole dello sforzo anagogico sulla pesantezza materiale (foto 137).

L'arco è la stilizzazione spontanea e immediata della sagoma umana: essa ne sposa i contorni e ne sottolinea il dinamismo ascensionale. Da qui la formula plastica infinitamente ripetuta che consiste nell'inquadrare un personaggio nella curva di un'arco (la cui architettura può essere più o meno sviluppata). Ma non è unita all'oggetto; è più che il semplice ricalco delle forme (fig. 64 pag. 153).

Si sa che l'aureola è un modo universale per valorizzare un personaggio in ciò che ha di più nobile: la testa. Grazie all'aureola, la parte superiore—celeste e spirituale—acquista preponderanza: è l'uomo concluso, unificato dall'alto. L'aureola non è dunque che una variante dell'uomo dalla grossa testa già studiato (foto 78 e 79). È proprio questa significati-

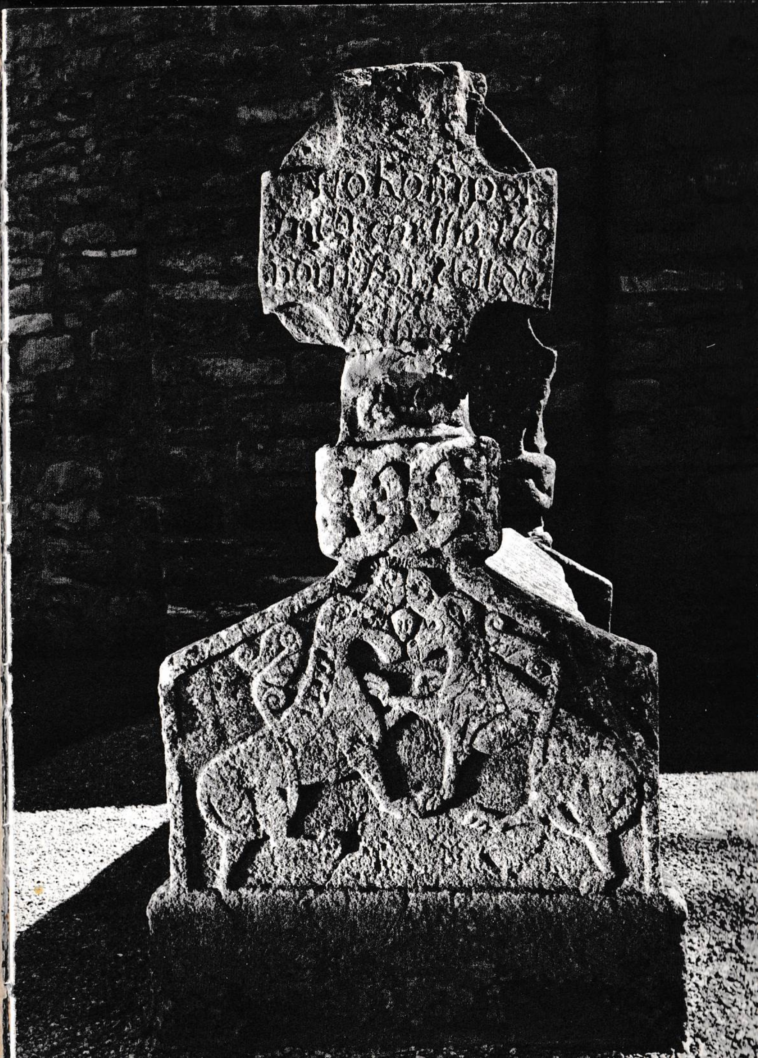
va amplificazione che simboleggia da sé il tracciato dell'arcata che, dopo tutto, non è altro che il contorno perfetto di un uomo aureolato. Essa conviene particolarmente al santo, uomo in cui è conclusa l'assunzione della carne attraverso lo spirito, nel quale è realizzato il mistero dell'abitazione divina, simboleggiato nella chiesa di pietra. L'aureola non è appannaggio dell'iconografia cristiana, è universale; tuttavia il suo principale simbolismo che abbiamo appena esposto si colora diversamente secondo il sistema di pensiero al quale appartiene l'opera. L'aureola di Budda (fig. 117 pag. 277) si spiega con il riferimento ad una mistica originale che non è la mistica di Cristo. I simboli sono vettori antropologici, orientabili, in certa misura, dallo spirito che li utilizza.

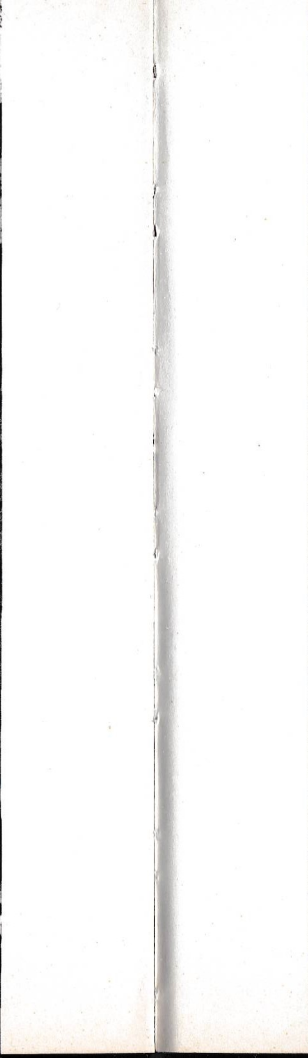
L'uomo-arco ha il suo corrispondente nell'ordine vegetale: è l'uomo-albero. Ne riparleremo a lungo nel prossimo capitolo. L'impressione che molti confessano di aver provato entrando in una chiesa romanica si spiega, fra gli altri, con queste armonie naturali: esse traducono un accordo profondo di cui ogni essere umano conserva una segreta nostalgia. Da ogni lato, la chiesa romanica presenta all'uomo un quadro meravigliosamente sistemato in cui lo accoglie e gli rivela ciò che in lui c'è di migliore: per questo egli si sente a suo agio, compreso e stimolato.

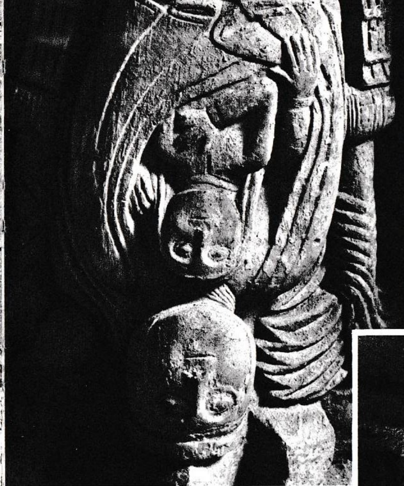
L'albero

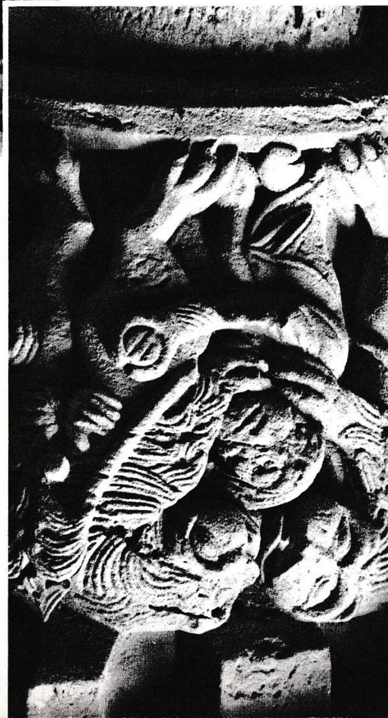
L'albero è simbolo di una ricchezza davvero insospettabile. L'abbiamo scelto fra altri almeno altrettanto importanti per ottenere l'unità di questo capitolo che non abbiamo voluto spezzettare, al fine di conservare ai simboli studiati quel carattere di interdipendenza che costituisce la loro misteriosa profondità.

Lo svolgimento del capitolo seguirà la prassi tipica di ogni accostamento al sacro. In una prima parte incontreremo il mostro custode del luogo sacro; nella seconda, l'albero ci apparirà come un simbolo del sacro sotto molteplici e svariate forme; nella terza parte, considereremo qualche espressione simbolica della nostalgia che spinge l'uomo verso l'albero della vita e il modo in cui egli immagina la riuscita—o la sconfitta—del suo tentativo; infine, la quarta parte tratterà dell'assimilazione dell'albero della vita alla croce di Cristo.













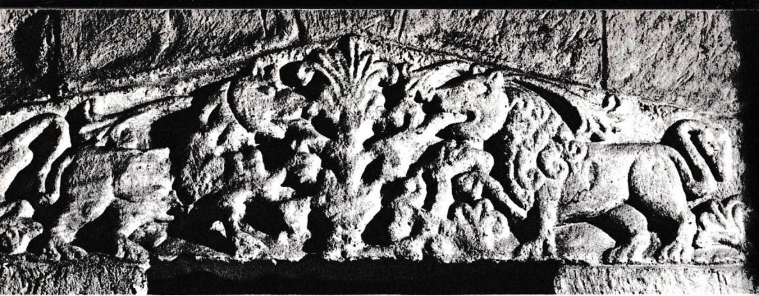















+ DOMINUS IN TRIBUS DIGITIS DEXTERE
ALFA ET ω
CERUFIN
SERAFIN
MICAHEL
GABRIEL


+ UBI INTER LIGNA PARADISI AD POMU
FICI
EVA
SERPENS
ADAM



Il guardiano del luogo sacro

In molte tradizioni accanto all'albero si trova il serpente. Esso impedisce all'uomo di accostarvisi o lo fa allontanare dopo averlo indotto al peccato. Allo stesso modo, normalmente l'accesso al Paradiso, all'albero della vita, alla fontana di gioventù è custodito da un mostro o da qualunque altro animale feroce, come il leone. Istintivamente l'uomo sperimenta, anche al di fuori di ogni rivelazione, che l'invincibile nostalgia che prova per una condizione rinnovata, affrancata dal male, dal peccato e dalla morte, non avviene senza una conquista difficile, senza una lotta durante la quale dovrà affrontare le forze del male; forze misteriose, che agiscono nel mondo e più ancora nell'uomo stesso, coalizzate dallo spirito del male e oggettivate nell'immagine del dragone posto sul cammino verso l'Albero del Paradiso. Tale è la storia di Ercole, che per impadronirsi delle mele d'oro del giardino delle Esperidi deve vincere il mostro che le custodisce. «Il vello d'oro della Colchide è anch'esso protetto da un dragone e Giasone deve ucciderlo per impadronirsene. I serpenti custodiscono tutte le vie alla immortalità, cioè ogni centro, ogni luogo in cui si trovi concentrato il sacro, ogni sostanza reale, ecc. Essi vengono sempre rappresentati attorno al cratere di Dionisio, vegliano nella lontana Scizia sul tesoro di Apollo, custodiscono i tesori nascosti sotto terra o i diamanti e le perle del fondo dell'Oceano—in breve, ogni simbolo che incarna il sacro, che conferisce potenza, vita e onniscienza» (Eliade T 253).

Nel contesto biblico è il serpente del Genesi che si incontra accanto all'albero del Paradiso; immagine inquietante, che nell'iconografia romanica conserva qualche cosa della sconcertante polivalenza dei suoi lontani antecedenti espressi dall'arte sacra delle antiche civiltà: geni, dragoni, mostri, animali enigmatici. Non si esclude che esso nell'arte romanica abbia conservato qualcosa del simbolismo della verticalizzazione dell'umano di cui abbiamo già detto; non legittima umanizzazione ma al contrario, regressione orgogliosa ed ampia rivendicazione di privilegi divini; il serpente drizzato è il modello perfetto del peccato di elevazione nel quale il tentatore si sforza di trascinare i nostri progenitori (foto 108).

Comunque sia, il serpente è un simbolo della sapienza, di una sapienza superiore ricevuta dall'alto. Poiché esso ha il potere di offrirla—o quanto meno di far balenare la pos-



118a



118b



119

sibilità di acquisirla—possiede una grande forza di seduzione; proponendo questa sapienza, si fa tentatore, ammaliatore, fino a provocare in un essere assolutamente integro il primo peccato. Per il suo aspetto terrificante, è il guardiano impietoso dell'albero sacro, colui che sbarra all'uomo decaduto, senza lasciargli speranza, la via del ritorno al Paradiso perduto. Esso regna grazie alla morte che ha causato. Ma, dal momento che continua ad offrirsi legato all'albero-del-mondo, non cessa di sedurre l'uomo votato da Dio alla conquista del mondo. Così custodito, e dal cherubino mandato da Iahvè e dal diavolo che agisce per suo conto, il Paradiso non sarebbe mai stato riaperto all'uomo se Dio non fosse intervenuto nella persona di suo Figlio.

Un capitello di Moirax ci presenta in sintesi questo dramma (fig. 118 pag. 298). Nel centro Eva prende la mela offertale dal serpente. A sinistra la mela passa difficilmente dalla gola di Adamo che se le stringe con la mano. Colpevoli di aver disubbidito alla proibizione di Dio, Adamo ed Eva coprono con una foglia la loro nudità diventata impura. Ma su entrambe le facce laterali del capitello, san Michele arcangelo, capo della milizia celeste e avversario personale di Lucifero, l'angelo della luce caduto dal Paradiso, abbatte il serpente visibile nell'aspetto di drago rettiliforme (il bisogno di simmetria non sembra sufficiente a spiegare la ripetizione sulle due facce laterali di questa stessa scena di rovina del mostro ad opera di san Michele. Non sarà forse che si sia voluto sottolineare il fatto che ciascuno dei nostri due progenitori, come ogni individuo, sia personalmente salvato da una vittoria alla quale deve necessariamente collaborare?) Il libro che l'arcangelo tiene in mano ricorda la promessa fatta da Iahvè ad Eva colpevole (la promessa viene chiamata Protovangelo; la parola Vangelo significa buona novella e qui si tratta infatti della prima buona novella inviata alla coppia primigenia caduta per il peccato e le sue disastrose conseguenze). Iahvè si rivolge al serpente e lo maledice per la sua perfida azione, poi predice: «Io metterò ostilità fra te e la donna, fra la tua stirpe e la sua. Ella ti schiaccerà la testa e tu attenterai al suo tallone». (Genesi III). Maria, nuova Eva, si profila all'orizzonte della redenzione. Sul lato sinistro del capitello della Fuga in Egitto di Saint-Benoît-sur-Loire, san Michele atterra il drago con lo stesso gesto di Moirax, mentre il lato centrale è occupato da Maria che tiene in braccio il Bambino Gesù; il serpente è sotto i piedi dell'arcangelo; altrove lo si collocherà ai piedi di Maria, nuova Eva, regina degli angeli e madre del Messia.



120

Non bisogna confondere indiscriminatamente questo tema con quello del mostro custode del luogo sacro e soprattutto custode dell'accesso al luogo stesso.

Impossibile entrare nel merito di più sottili differenze; diciamo soltanto che si possono distinguere altre due grandi linee prevenendo così ogni equivoco: quella dell'arte sacra in generale e dell'arte romanica in particolare: da una parte troveremo il mostro segno del sacro, dall'altra il mostro antropofago. Studieremo prima l'uno e poi l'altro.

Il mostro segno del sacro

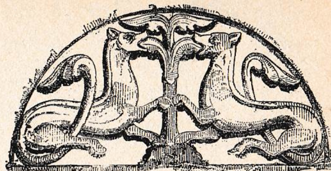
In questo caso, si tratta spesso di un leone che spesso è il simbolo del sacro in sé (fig. 119 e 120 pag. 298-299). Lo si trova con frequenza proprio all'ingresso del luogo sacro: palazzo, tempio, paradiso, fonte, ecc. non tanto per interdirne l'ingresso, quanto piuttosto per impedire al profano di avventurarvisi inconsapevolmente e di attirarsi i fulmini divini; in tal caso, esso è prima di tutto segno, avvertimento, indicatore della rottura tra due domini eterogenei; il profano e il sacro. L'iconografia delle più disparate civiltà rappresenterà, per esempio, attorno all'albero sacro, tanto dei leoni (foto 105) quanto dei geni, dei grifoni, ecc. ugualmente adatti a rivestire questa funzione di segno indicatore.

Questi leoni si ritrovano numerosi nell'arte romanica, ora ricopiati fedelmente, ora variati, ora completamente ripensati per collocarsi negli insiemi simbolici rinnovati dal pensiero cristiano (fig. 121 e 122 pag. 300). Nella chiesa di Beaulieu il timpano di un'altra antica chiesa collocato nel transetto settentrionale appare ornato da leoni che si fronteggiano ai lati dell'albero sacro (foto 105): l'insieme si ispira all'arte pagana tradizionale. Nella navata laterale nord, un altro antico timpano testimonia la stessa dipendenza: l'atteggiamento dei leoni, il moto delle code, la posizione delle zampe sono rigorosamente uguali (foto 106). Ma l'albero sacro si è diviso e raddoppiato per dare vita ai due alberi del Paradiso terrestre. La tipologia riconduce preferibilmente l'albero della conoscenza al dramma originale della caduta avvenuta ai suoi piedi, mentre quello della vita, dal quale i nostri progenitori furono allontanati per il loro errore, indica il tempo in cui sarà loro reso l'accesso al nuovo Paradiso e all'immortalità.

Questi alberi, dunque, si pongono come due momenti essenziali del processo di salvez-



21



122

za. Tra di essi appare Daniele, le braccia discoste dal corpo in atteggiamento di preghiera; i leoni che dovevano divorarlo gli leccano le mani come dei cani fedeli. Egli, gettato ai leoni dai nemici del vero Dio, rappresenta la figura di Cristo che ha vinto le potenze della morte e riapre la via al Paradiso. I leoni addomesticati esprimono questo ritorno reso possibile dalla croce di Cristo. Il timpano di Saint-Gabriel (Bocche del Rodano) collega la scena del peccato originale nel Paradiso terrestre (a destra) a quella di Daniele indenne nella fossa dei leoni (a sinistra) (foto 107); con ciò si vuol sottolineare che le due scene sono antitetiche e si corrispondono alle due estremità della storia della salvezza. Adamo ha introdotto la morte nella storia dell'uomo; Gesù, nuovo Adamo, rende la vita eterna alla nuova umanità; i due personaggi di quest'ultimo timpano hanno lo stesso viso. Il loro atteggiamento è invece antitetico: Adamo ed Eva coprono la nudità che il peccato ha reso vergognosa; Daniele, vestito—ma giusto!—per essere una immagine degna di Cristo, apre le braccia in un gesto infantile di piena innocenza. Se si aggiunge che i leoni sono frequentemente simbolo della lussuria (il vizio che divora furiosamente), si è portati a ritenere che l'artista abbia interpretato il peccato originale non certo come un volgare peccato di lussuria, ma nella conseguenza che comportò: l'introduzione del disordine e della vergogna in un ambito uscito puro dalle mani del Creatore: «ed essi videro che erano nudi». Il recupero della grazia dell'innocenza verrà spesso simboleggiato da una nudità raggiante di purezza, libera da ogni imbarazzo (foto 76).

I leoni popolano i portali delle chiese romaniche, le finestre, il portico dei loro santuari (foto 63); benefici cani da guardia, spesso terrificanti, poiché il sacro è sempre terribile, a volte invece benevoli come gli angeli con i quali talvolta scambiano le rispettive prerogative e valenze simboliche. Leoni-angeli, angeli-leoni, preposti da Dio alle frontiere dei suoi domini, essi accolgono e preparano al passaggio nel Paradiso delle chiese gli uomini che vi ritornano. Quelli di Lund (Svezia) illustrano meravigliosamente questa funzione. Essi vegliano ai lati di un arco monumentale concepito come un portale, a fianco di una porta.

Gli angeli stanno in piedi su leoni accucciati; da un lato è un angelo riconoscibile dalle due ali; dall'altro un serafino con sei ali (foto 89). Il serafino ricompare nelle parti superiori del transetto inquadrato da due leoni-guardiani; ai suoi piedi, sopra due teste di leone stanno rannicchiati un uomo e una donna teneramente allacciati: immagine della coppia

davanti alla quale si è infine abbassata la spada del cherubino dell'Eden e che ora è reintrodotta nella dimora dei serafini, dove li scorgiamo, piccoli come gli eletti nel seno di Abramo, fra i due leoni giganteschi che vegliano alle soglie dell'aldilà: vi entrano solo coloro che sono stati bagnati dal sangue di Cristo. Il più inaccessibile di tutti i luoghi sacri è evidentemente il cielo, di cui la Terra promessa era simbolo. Sul punto di rientrarvi, dopo il soggiorno ad Haran presso il suocero Laban, Giacobbe va a urtare nel più misterioso dei guardiani che Dio abbia mai posto sulla soglia del trascendente: non un leone né un mostro ma l'Angelo di Iahvè, alle spalle del quale sembra che si nasconda Iahvè in persona. L'angelo sorprende il patriarca, solo, presso il guado di Yabboq; egli lotta con lui fino all'alba. «Vedendo che non lo dominava, egli lo colpì alla giuntura dell'anca e l'anca di Giacobbe si slogò». Ma Giacobbe chiede con insistenza al suo avversario di benedirlo e per questa benedizione la Terra si apre davanti a lui... Al pilastro sud-est della cattedrale di Girona (Spagna), l'episodio di questa lotta è fuso con quello della visione della scala (foto 51). Tale unione è illuminante: cronologicamente, la visione della scala è anteriore poiché avvenne quando Giacobbe uscì dalla Terra promessa, mentre ora sta per rientrarvi dopo un'assenza di quattordici anni; ma la visione riguardava il ritorno: essa sanciva un patto: «Questa terra su cui sei sdraiato, io la dono a te e alla tua discendenza... Io ti proteggerò ovunque tu andrai e ti ricondurrò in questo paese». Lottando con l'Angelo e forzando la sua benedizione, Giacobbe merita il compimento della Promessa.

Ha meritato di entrare nella sua eredità e di accedere alla scala al sommo della quale è la porta che quattordici anni prima egli aveva visto aperta nei cieli. Perché «il regno dei cieli patisce violenza e sono i violenti che la portano».

Il mostro antropofago

La salita al cielo non può avvenire senza transizioni... L'uomo percorre il cammino dell'Albero della vita solo passando attraverso la morte. Siamo di fronte alla seconda linea del simbolismo del mostro della soglia: il mostro antropofago. Il leone allora è concepito contemporaneamente come un simbolo dell'animale che divora, che fa sparire, e come un simbolo dell'animale che trasmette alla vittima qualche cosa della sua potenza vitale realizzando in essa una vera metamorfosi nel passaggio attraverso la morte. Esso partecipa al simbolismo solare al quale è intimamente connesso. Il sole assume un ruolo importante nell'ambito delle credenze funerarie o iniziatiche. Ogni sera esso muore, poi percorre un misterioso tragitto sotterraneo che lo conduce fino all'orizzonte opposto dove rinasce nel suo meraviglioso splendore. Immortale com'è, esso può conoscere la morte senza morire... Può trascinare gli uomini sotto terra (allora è portatore di morte, come il leone) e farsi poi conduttore di anime attraverso l'aldilà, fino allo sbocco nell'altra vita (diventa così principio di rigenerazione, come il leone che trasmette il suo eccesso di vita).

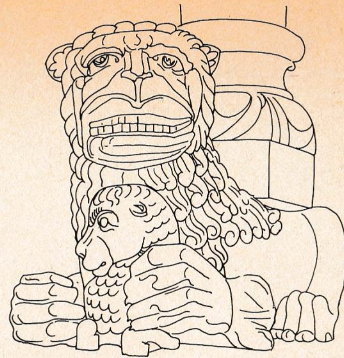
Ciò è confermato dal fatto che spesso è dalla gola di un mostro benefico che si vedono nascere dei o uomini rigenerati.

L'arte cinese ci ha abituato a quei piccoli personaggi rannicchati, come nel grembo di una madre, nella gola di mostri terribili e dolci; è norma, in questi casi, che i mostri siano privi della mascella inferiore per significare che non si tratta di stritolamento... (fig. 123 pag. 302). Sarà spesso la tigre, mostro dell'oscurità e della luna nuova (appartenente dunque alla stessa catena simbolica della donna) a rigettare un bambino, simbolo della luna crescente.

L'albero



123



124

Nello stesso campo, l'arte romanica dispone di un'estesa gamma di soluzioni. Eccezionalmente, essa elimina la mascella inferiore e trasforma il mostro terrificante in una maschera bonaria dalle formi molli, vischiose, che inghiotte e restituisce il personaggio che tiene stretto a sé, senza fargli del male: in tal caso, il tema deriva da quello dell'ingoiatore che affronteremo più avanti. Con maggior frequenza, si vuole suggerire la generazione.

A Bagès, il piccolo personaggio viene alla luce nei fianchi generosi di un mostro materno con duplice corpo dalle code a foglie (in questo caso simbolo di fecondità) e dalle forme piene (foto 93, da confrontare con la foto 92, una Vergine col Bambino che appartiene allo stesso gruppo); si resta colpiti dal richiamo alle rappresentazioni di alcune dee della fecondità, quali la famosa Apet-Taourt dell'antico Egitto, dai seni gonfi, con il suo grosso «ventre sempre pieno di semi che fa crescere e moltiplicare». A sinistra di una finestra della facciata meridionale di Besalù (Spagna), un piccolo, mite uomo nasce—o meglio resuscita—fra le zampe di un potente leone (foto 101) (la sinistra—dal punto di osservazione di chi guarda—è, salvo indicazione contraria, il lato benedetto, il lato degli eletti negli ultimi Giudizi).

Al contrario, a destra della stessa finestra di Besalù, è rappresentata la fase precedente: il piccolo uomo è schiacciato dal leone sterminatore che, dandogli la morte, gli fa oltrepassare il passaggio inaccessibile ai vivi (foto 101). Ci troviamo di fronte al tema diffusissimo e celebre del mostro antropofago, come viene definito. Esso spiega il lupo che compare a Rozier- Côtes-d'Aurec (lupo dalla coda a foglie) e in tutte le regioni di influenza gallica e celtica. A Bagès un altro capitello esprime con sapienza l'equivoco tra la generazione e la morte e perviene con ciò ad un tipo di pienezza simbolica (foto 91): vi domina l'espressione sofferente ma abbandonata in uno stato di pace così profonda che si ritrova solamente in alcuni crocifissi romanici.

A Embrun (Alpi settentrionali), un leone potente, lo sguardo levato verso il cielo, culla fra le braccia materne la sua vittima, bloccata sulla soglia proibita (foto 90): esso attende



125

l'ora in cui la porta che custodisce si aprirà per consentire il passaggio a coloro che sono morti in Cristo. Non si deve confondere questa con talune opere, quali i leoni del portale di Mariental (fig. 124 pag. 302), che proteggono fra le zampe un agnello in posizione di abbandono fiducioso, mentre mostrano i denti a coloro che potrebbero tentare di fargli del male: questo leone è il simbolo della protezione che i fedeli trovano all'interno della chiesa contro le potenze del male.

Così si chiariscono dei gruppi che al primo impatto possono generare confusione. Il portale sul lato settentrionale di Lund (Svezia) è ornato solamente da due capitelli, l'uno di fronte all'altro. Il primo, a sinistra, rappresenta un grifone con una testa d'ariete (foto 99); il secondo, a destra, un leone che tiene nella gola una testa umana irradiante calma e fiducia (foto 100). La chiave iconografica si trova nell'altro lato del portale ove si scorge sul timpano Davide che piega un leone la cui terribile zampa è allungata sull'ariete (foto 98). Questa volta il tema è molto conosciuto e molto complesso. L'ariete è chiaramente una variante dell'Agnello-vittima ed in particolare dell'Agnello di Dio che si offre volontariamente alla morte per la salvezza dei peccatori. In questo senso l'ariete è un simbolo di Cristo e dei fedeli che—dopo di lui e in lui—accettano la morte espiatrice. Inoltre, Davide che vince il leone portatore della morte prefigura di nuovo e da un altro punto di vista il Cristo che vincerà Satana.

È per la vittoria sulla morte accettata che Gesù offre ai credenti l'accesso alla vita eterna. Il leone che dà la morte alla maschera dell'uomo (il fedele) deve essere messo in correlazione col grifone che comunica la vita nuova e immortale alla testa dell'ariete cristico.

Il timpano di Stangby (Svezia) offre una rappresentazione semplificata dello stesso simbolismo (foto 95). Uno splendido leone dalla coda a foglie inghiotte un uomo; lo restituirà dall'altra parte della soglia, nel luogo sacro, avendogli così consentito il passaggio alla vita attraverso la morte.

Nel timpano di Kvidinge (Svezia), un Agnello di Dio saltella tra due leoni; è difficile pronunciarsi sul loro significato; anche qui, due sculture inquadrano l'Agnello: dei leoni, di cui quello che si intravvede a destra tiene nella gola una maschera dello stesso tipo di quella osservata nella foto 100 (l'altro è mutilo). La maschera leonina del timpano di Levinhac (Aveyron; foto 97) costituisce la replica di quello della foto 95: la coda a foglie (vita, rinnovo) è sostituita da due arbusti frondosi.

Non c'è più da stupirsi nel vedere le tombe cristiane ornate da leoni. Da solo, il leone è un simbolo di resurrezione.

L'albero

Il tondo del motivo della cripta di San Juan de la Peña (Huesca) è pervaso di gioia pasquale (fig. 125 pag. 303). Le tombe romaniche d'Husaby (Svezia) mostrano con fierezza una maschera umana divorata da due leoni (foto 88): il motivo è tradizionale. È probabile che questa concezione spieghi ugualmente le ragioni della presenza dei leoni—in particolare quelli dalla coda a foglie, come al Dorat—sui fonti battesimali (foto 72) o sulle acquasantiere (fonti battesimali ridotti e destinati all'uso quotidiano).

Nel battistero di Parma, alcuni dragoni sono collocati accanto all'albero della rigenerazione.

Abbiamo offerto alcune linee direttive e citato qualche esempio. Aggiungeremo che sarebbe disastroso voler schematizzare; le sfumature, infatti, sono infinite, soprattutto per quanto riguarda il carattere benefico o malefico del leone. La morte che esso reca è comunque un male in sé, qualche cosa di terribile, anche per i buoni; d'altra parte, il leone antropofago che consente l'accesso degli eletti all'aldilà è anche quello che manda i cattivi nel tormento dell'inferno... Infine il leone ha ben altri significati simbolici che possono aggiungersi ai precedenti o sostituirli: per esempio, esso è anche «l'avversario che gira attorno cercando chi divorare», secondo l'espressione dell'apostolo san Pietro, e tiene nella più crudele delle schiavitù gli uomini che si rimettono a lui.

Il leone antropofago, come abbiamo già detto, discende dal tema fantastico dell'ingoiatore: ci si riferisce con ciò ai numerosi simboli di esseri viventi che mangiano e poi restituiscono la loro preda. L'esempio più celebre è quello della placida e compiacente balena di Giona la cui storia a proposito è stata utilizzata da Cristo per spiegare il mistero della sua morte seguita dalla resurrezione. Si osservi nel portale di Ripoll, una sorta di boa dal grosso ventre, della quale non si saprebbe dire se inghiotta o rigetti la sua preda (foto 96). La Bibbia di Roda ci fornisce una gustosa variante: Giona, preso per i piedi, gettato in mare e inghiottito dalla grossa balena, viene poi restituito indenne, ma nella terribile avventura ci rimette... i capelli! (fig. 126 pag. 306). La mano divina è là per dimostrare che l'intera missione di Giona, inviato agli abitanti di Ninive, è dominata da questa presenza e che il miracolo è dovuto all'intervento di Dio, signore della vita e della morte. La balena non divora, è soltanto un'enorme bocca spalancata, una gola scivolosa. Sul piano dell'immaginario, essa appartiene alla stessa categoria di simboli quali il serpente che inghiotte la preda, come quello di Sion (foto 132 e 133), del labbro che succhia, della lingua che inghiotte, dell'utero che concepisce e mette al mondo, del polipo che si fonde con il leone inghiottitore (foto 94).

La catena simbolica degli animali che inghiottono si oppone a quella dei simboli mordicanti—per riprendere il neologismo di Bachelard—fra i quali si comprendono tutte le gole fornite di denti terrificanti, da quella del leone o del mostro fino a quella dell'inferno dei timpani romanici, che costituisce la più terribile immagine della morte definitiva.

Nel timpano di Perse (Aveyron) un volto gigantesco, l'occhio fisso e torvo, ingurgita assorbendoli dalla testa la sua provvista di dannati sospinti da piccoli diavoli; dietro, il signore di quei luoghi, Satana in persona, troneggia circondato dalla sua corte di demoni (foto 104). Su un capitello di Saint-Révérien (Nièvre), l'inferno non è altro che una gola spalancata, volta verso l'alto, la cui minacciosa dentatura è paragonabile solamente a quella dei diavoli che s'affaccendano tutt'attorno. I denti, il ghigno della gola, l'aspetto della vittima spesso sono indice del carattere nefasto del mostro divoratore, ma non sempre; allo stesso modo, bisogna escludere tutte le gole che dopo evoluzioni iconografiche e plastiche più o

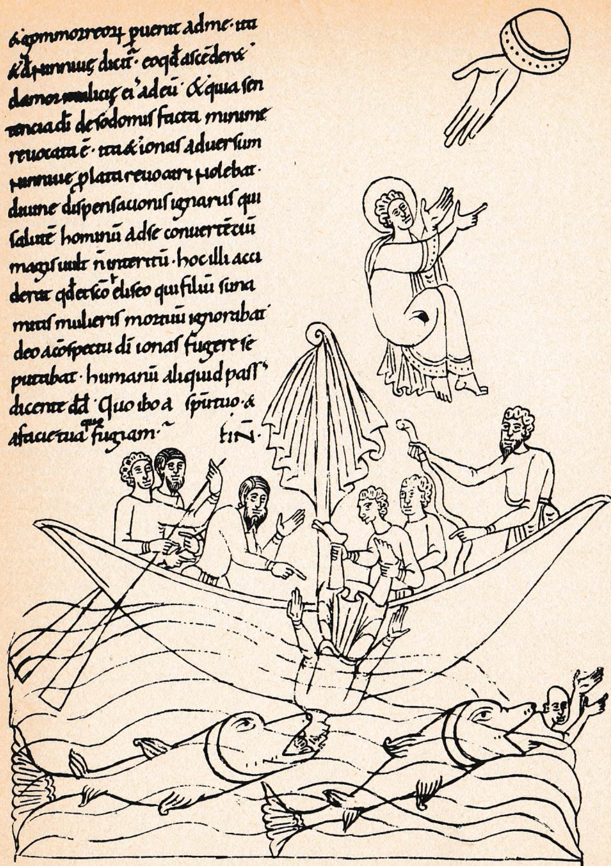
meno complesse, avendo via via perso l'originale significato si sono viste relegare al rango di motivo puramente ornamentale.

Alcuni gruppi grandiosi come il registro inferiore del timpano di Beaulieu non lasciano alcun dubbio. Qui, l'arte cristiana attinge dall'allucinante un realismo che non verrà mai superato.

A destra, alcuni leoni potenti fuoriescono dalla bocca infernale come dalle quinte di un teatro, per farsi procacciatori di morte, quasi come cani da caccia che ghermiscono le loro vittime palpitanti. La gola dell'inferno è una maschera dagli occhi esorbitanti e dalla capigliatura fiammeggiante. Essa ricorda la scena di incubo da Armentia (Spagna): l'anima del malvagio viene aspirata da una specie di piovra di fuoco; un secondo dannato è già ghermito per i piedi (foto 103). Ad Autun la disperazione angosciosa dei due piccoli dannati nudi che sentono su di sé la gola che sta per divorarli, raggiunge un'altissima nota patetica e ci istruisce sull'inferno ben più efficacemente di quanto facciano i sermoni (foto 102). È molto interessante ritrovare il motivo—tanto frequente in Occidente—del mostro sulla soglia, indubbiamente trasposto nell'applicazione ma espresso in tutta la sua purezza iconografica, nel mosaico di una sala di udienza del palazzo di Khirbat al-Mafjiar (presso Gerico, in Giordania; VIII secolo). Nel centro, l'albero fiorito, carico di frutti; a sinistra, due gazzelle (il cervo dell'iconografia cristiana) di cui una ha già raggiunto l'albero e ne bruca un ramo; a destra, il leone guardiano balza su un'altra gazzella che non raggiungerà mai la sua meta, l'albero. La sorte della terza rimane incerta. Tutto il dramma dell'avventura umana è contenuto in questa straziante alternativa che alcuni dei simbolismi successivi potranno forse sopravvalutare ma mai cancellare totalmente.

Ad Andlau, non c'è nulla di già deciso, è ancora l'ora della lotta. Sul fregio esterno un mostro uscito dalla gola infernale ha già quasi inghiottito un cavaliere, ma un altro guerriero, ben protetto dal suo scudo, avanza per attaccarlo, con la spada in pugno. L'allusione è duplice; da una parte si evoca l'epopea di Teodorico di Ravenna mentre libera il cavaliere Sintram già per metà divorato dal mostro; secondariamente, ed è per questo che il soggetto fu scelto, si allude al Cristo che libera il credente dalla gola del mostro infernale. Sempre, sul cammino che porta al Paradiso, l'uomo incontrerà il dragone pronto a divorarlo e l'incontro sarà un combattimento; la vittoria non può essere altro che un passaggio attraverso la morte, a seguito del Cristo risuscitato che ha riaperto all'uomo la via della fontana di gioventù e dell'albero della vita, dell'albero per eccellenza, al quale sarà dedicata la seconda parte di questo capitolo.

L'albero



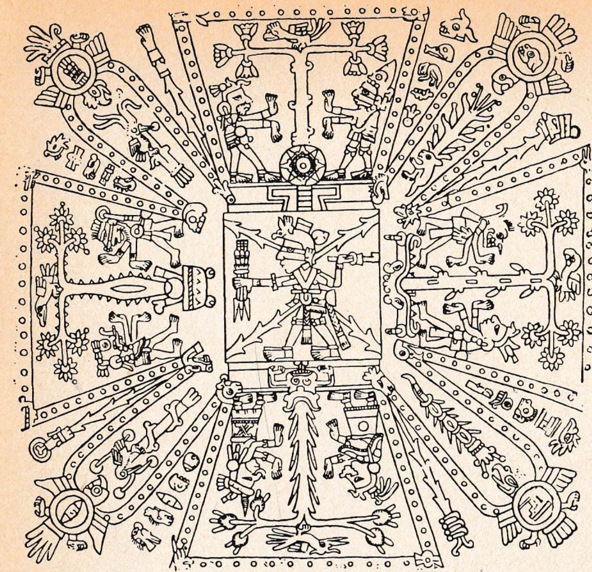
126

Il simbolismo dell'albero

In un certo senso, la storia dei patriarchi Abramo, Isacco, Giacobbe è la storia della conquista della Terra santa. Essi l'hanno sacralizzata con la ripetizione quasi monotona di atti compiuti attorno ai tre elementi di culto più arcaici: steli (come quella di Giacobbe), altari eretti un po' dappertutto nel paese, alberi rimasti celebri per sempre come la quercia di Mambre così spesso al centro di questioni... Questi tre elementi riuniti rappresentano l'essenza della forma più antica di luogo sacro. In effetti, «il tempio primitivo e naturale, prima che l'uomo conoscesse l'arte di costruire, fu il mondo, semplicemente; il mondo come dimora della Divinità, poiché è scritto: "Il cielo e la terra sono pieni della Tua Gloria" (Isaia, VI, 3). Ma dal momento che il mondo è troppo vasto per essere scelto come luogo di un atto rituale, l'uomo riduce l'universo a un paesaggio familiare e significativo. Lo schema generale e naturale del tempio è il paesaggio elementare costituito dalla collina (o dal tumulo) con la sua grotta, le pietre, l'albero e la sorgente, il tutto circondato e protetto da un recinto che indica il carattere sacro del luogo. Tali furono, in origine, i boschi sacri, il *lucus* dei Romani, l'*alsos* dei Greci. Quando più tardi nacque l'architettura, il tempio diventò una casa e le sue componenti minerali e vegetali si trasposero per costituire gli elementi stessi dell'edificio. Mentre il recinto naturale o rudimentale diventava la muratura, la grotta diventava la nicchia dell'abside e il soffitto veniva assimilato al cielo. Così il tempio appare come un paesaggio pietrificato» (Hani 81).

Abbiamo visto come la stele unita all'altare costituisca il punto focale del tempio, centro di santificazione e di ricreazione. Ciò che il nostro discorso aveva ancora, per la forza delle parole e delle cose, di troppo geometrico nell'espressione, di troppo naturalistico nelle immagini cosmiche, deve a questo punto essere sfumato, umanizzato, interiorizzato e cristianizzato. Lo faremo considerando il simbolismo naturale dell'albero: perfetto simbolo di Vita, piantata nel Paradiso, in elevazione verso i cieli, vivificatore di tutto l'universo prima di pervenire alla sua dimensione totale nel mistero della croce cosmica di Cristo. Secondo il metodo già utilizzato, è indispensabile partire dallo studio delle immagini evocate spontaneamente dall'albero in ogni uomo. Sono queste sensazioni profonde che recano la dinamica del messaggio di cui successivamente le si può caricare.

L'albero



127

Sopra dell'asse centro delle 4 direzioni dell'universo

L'albero è insieme il mistero della verticalizzazione, della crescita prodigiosa verso il cielo, della perpetua rigenerazione; rappresenta non solo l'espansione della vita ma anche la costante vittoria sulla morte; è l'espressione perfetta del mistero della vita che costituisce la realtà sacrale del cosmo.

Non esiste concezione più estesa di quella del cosmo vivente simboleggiato da un albero. L'arte più antica, le leggende, i miti dei popoli più disparati lo dimostrano con sufficiente profusione.

Il simbolo di Quetzalcóatl (fig. 127 pag. 308) rappresenta il mondo come un cubo aperto, dalle superfici distese sulle quali figurano degli alberi cosmici, di cui uno (in alto), diventa l'asse del mondo. Una volta ricostituito il cubo, i quattro alberi si sovrappongono e si fondono accumulando i loro rispettivi simbolismi, in un albero centrale che è l'asse verticale del cubo cosmico. Alla sommità di questi alberi, le aquile di cui abbiamo già citato la frequenza sopra agli assi del mondo per simboleggiare uno stato spiritualizzato o trascendente o la sovranità.



128

La figura 128 (pag. 309) rappresenta un albero dell'universo cinese tratto da un rilievo della Camera delle Offerte di Wou Yong (168 d. C.). Un personaggio sceso dal suo cocchio, al termine di un viaggio mitico, lo tocca con la mano; fra le foglie e svolazzanti tutt'attorno si vedono uccelli e diversi animali. È un microcosmo completo.

L'albero è un asse verticale attorno al quale si avvolgono e da cui si dipartono radici e rami: è l'immagine del mondo in espansione in unità e in ascensione. Si celebrano le sue tre zone cosmiche: sotterranea (radici che si allungano verso il basso), terrena e umana (tronco, pura verticalità), superiore e celeste (ramificazione, espansione). Tale albero spesso viene caricato di uccelli e di vari animali.

Nelle tradizioni orientali, così capaci di esprimere il mistero delle cose, molto spesso l'albero sacro appare rovesciato: ha la radice nel cielo e cresce in direzione della terra, al fine di invaderla e di sacralizzarla per assimilazione: mistero della creazione e delle ricreazioni della grazia venute dall'alto. «I rami si allungano verso il basso, in alto, invece, si trova la radice; che i rami discendano su di noi», dice il Rig-Veda. Gli Upanishad precisano

la sua costituzione cosmica che è quella degli elementi: «I suoi rami sono l'etere, l'aria, il fuoco, l'acqua, la terra»; la stessa tradizione appartiene alla dottrina esoterica ebraica: «L'albero della vita si stende dall'alto verso il basso e il sole l'illumina interamente». La tradizione islamica afferma lo stesso a proposito dell'albero della felicità. Nel Paradiso di Dante le sfere celesti formano la ramificazione di un albero che si erge secondo natura, ma del «quinto ramo», quello del pianeta Giove, si dice che «l'albero che vive dalla cima» è un albero rovesciato. Lungi dal voler attuare giochi letterari, numerosi popoli ne fanno la materia di una liturgia che rivela il valore immaginario di questo simbolismo. Gli uni pongono accanto all'altare un albero con le radici all'aria; altri lo piantano secondo un rito e sempre rovesciato. In certe iniziazioni esso è utilizzato nel cerimoniale che simula il passaggio dalla morte alla vita.

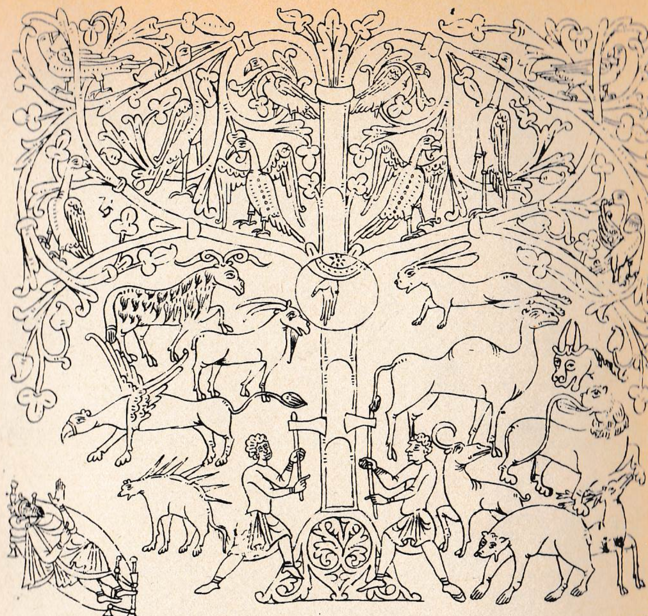
La Bibbia cita gli alberi sacri che all'epoca erano conosciuti presso i popoli circostanti, e che occupavano nelle loro religioni un posto fondamentale: il cedro del Libano, gigantesco e prestigioso, che implica un universo intero che vive per millenni; l'olivo per le stesse ragioni e per il prodotto che dona, l'olio. Nell'ordine dei simboli ascensionali, si celebrano ugualmente due alberi che sembrano due netti colpi di pennello verticali: il pioppo e il cipresso (foto 121), quest'ultimo avvantaggiato per di più da un fogliame sempreverde che ne fa il simbolo della Vita eterna.

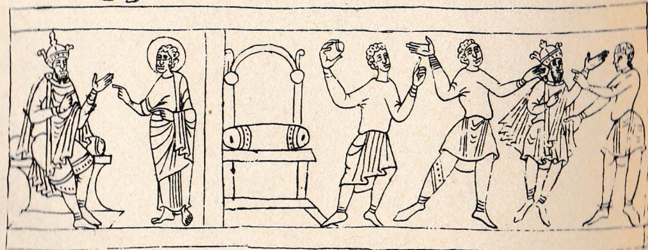
Con l'immagine di un albero che invade l'universo, Dio predica al suo popolo il ritorno a tempi di prosperità e l'era in cui si realizzerà la sua vocazione di essere una fonte di benedizione divina per tutta la terra.

> Nei giorni futuri Giacobbe metterà radici,
> Israele fiorirà e germoglierà,
> e riempirà dei suoi frutti il mondo intero
>
> (Isaia, XXVII, 6)

La conquista del mondo, le rivendicazioni di egemonia utilizzano volentieri questo simbolismo. È il caso del famoso sogno di Nabucodonosor, re di Babilonia riferito al capitolo IV dal profeta Daniele (vv. 7-9): «Tali erano le visioni del mio spirito, nel mio letto; io vedevo in mezzo alla terra un albero altissimo. Esso cresceva; era vigoroso. La cima toccava il cielo; lo si scorgeva fin dall'estremo della terra. Le sue foglie erano belle e i suoi frutti abbondanti fornivano a tutti di che mangiare».

Daniele rivela al monarca la chiave del sogno: «L'albero che hai visto crescere ed abbellirsi, la cui cima toccava il cielo e che si scorgeva dall'estremo della terra, quell'albero dalle belle foglie, dai frutti abbondanti che consentivano a tutti di mangiare, sotto il quale pascolavano tutte le bestie terrestri e fra i rami del quale albergavano gli uccelli del cielo, quell'albero sei tu, sire, che sei diventato grande e potente, la cui altezza ha raggiunto gli astri e la cui dominazione si stende fino ai confini della terra» (vv. 17-19). La figura 129 (pag. 311) rappresenta una miniatura della Bibbia di Roda (Parigi, Biblioteca Nazionale) che illustra questo episodio. Nella parte inferiore, a destra, Nabucodonosor consulta i saggi di Babilonia che si rivelano incapaci di interpretare il sogno. A sinistra, Daniele glielo spiega. Sopra, l'albero, che si è elevato «nel centro della terra, molto grande»; gli uccelli che vi si raccolgono, gli animali che vi trovano asilo, rappresentano tutti i popoli del globo. Nel centro, in un'aureola, la mano divina per rappresentare la voce venuta dal cielo di cui al versetto 10. Le ra-





129



130

dici sono ben visibili e particolarmente sviluppate e ornate per illustrare il versetto 12.

Il Libano di cui la Bibbia decantava già i cedri famosi ha posto un cedro sulla bandiera. Ancor più significativo questo recente francobollo (fig. 130 pag. 312) in cui il cedro del Libano è rappresentato al centro di uno zodiaco (celeste) e di una quadripartizione (terrestre): è la formula tradizionale dell'albero asse-cosmico che costituisce il legame tra la terra e il cielo e riempie l'universo.

L'albero cosmico si riconosce generalmente dalla sublime pienezza del suo disegno (fig. 128 pag. 309, 130 pag. 312, ecc.); la forma pura è una sfera ideale al di sopra di un tronco che è pura verticalità. Una sensazione di sicurezza ne ha fatto un attributo della Prostituta Famosa (*foto a colori, pag. 441*) descritta ai capitoli XVII e XVIII dell'Apocalisse di san Giovanni. Il personaggio simboleggia Babilonia-la Grande, nome convenzionale di Roma in quanto tipo della città del diavolo che ha sottomesso tutta la terra. La prostituzione designa l'idolatria che, in effetti, è un'infedeltà spirituale di carattere coniugale nei confronti del vero Dio, sposo del suo popolo. «Questa donna è la grande città, che regna sui re della terra... Dell'ebbrezza delle sue prostituzioni hanno goduto tutte le nazioni e i re della terra hanno brindato con lei». Di questo vino è piena la coppa che essa tiene in mano e che offre a chiunque si avvicini. Il mondo è il suo potere; quando sopraggiunge l'ora del regno di Dio, allora una voce annuncia la sua condanna: «Vai, o mio popolo, abbandonala, affinché, complici dei suoi errori, voi non abbiate a patire le stesse sue piaghe. Perché i suoi peccati si sono accumulati fino al cielo... In misura del suo fasto e dei suoi lussi le saranno dati tormenti e disgrazie... Ecco perché in un solo giorno molte piaghe si abbatteranno su di lei: peste, lutto, e fame; ella sarà consumata dal fuoco. Perché è potente il Signore Dio che l'ha condannata». Il suo impero crollerà col fracasso dei grandi alberi recisi.

La Bibbia aveva reso tradizionale il confronto con l'albero magnifico per significare le pretese orgogliose degli imperi pagani e spiegare i loro rovesci di fortuna col giudizio di Dio onnipotente (è la versione vegetale del tema dell'ascesa orgogliosa descritta nella satira sulla morte di un tiranno al capitolo XIV di Isaia, commentato più sopra, a pag. 206). Il testo più bello si trova al cap. 31 del profeta Ezechiele. Questo poema descrive «l'Egitto sotto forma di un albero sacro... un albero del Paradiso di Dio... La dimensione di questo pino gigante è quella di un albero sacro che domina il mondo. Ci si ricorderà degli alberi venerati negli altipiani semitici. Nella speculazione buddista si ritrova il mito dell'albero cosmico. Quello descritto da Ezechiele sorpassa i cedri del Libano... Le radici dell'albero raggiungono l'abisso originale ove attingono la linfa e alla sua ombra abitano numerose







nazioni» (*Ezechiele*, Desclé de Brouwer, 1961, *Commentario*, p. 73 e 75). Ecco il testo:

«L'undicesimo anno, al terzo mese, il primo del mese, la parola di Iahvè mi raggiunse dicendo: Figlio d'uomo, parla a Faraone, re d'Egitto e alla sua gente:

A che cosa ti paragonerò, nella tua maestà?
A un pino dalla fronda rigogliosa!
Dal folto fogliame, dal tronco slanciato!
In mezzo alle nubi emerge la sua cima!
Le acque l'hanno fatto crescere, l'abisso lo ha ingrandito,
irrigando con le sue correnti le culture circostanti,
dirigendo i suoi ruscelli verso ogni terreno.
 Così si slanciava al di sopra di tutti gli alberi della campagna.
I suoi rami si erano moltiplicati, le sue fronde si allargavano.
Tra i suoi rami nidificavano tutti gli uccelli del cielo,
Sotto le sue fronde si riparavano tutte le bestie della campagna,
Alla sua ombra abitavano numerose nazioni.
Era bello nella sua maestà per il numero dei rami,
Le sue radici si estendevano in acque abbondanti.
I cedri non lo superavano nel giardino di Dio,
I cipressi non erano paragonabili ai suoi rami,
I platani non competevano con le sue fronde.
Nessun albero del Paradiso di Dio l'uguagliava in bellezza,
Faceva invidia agli alberi dell'Eden, che sono nel Paradiso di Dio».

Ma questa grandezza è indebita, frutto e simbolo di orgoglio; e Iahvè interviene per riportarla al nulla: «Per questo Iahvè parla così: Poiché esso si è erto in tutta la sua altezza, poiché ha elevato la sua cima fino alle nuvole e poiché si è illuso riguardo alla sua grandezza, io l'ho abbandonato in balia dell'ariete delle nazioni. Stranieri, popoli barbari l'hanno tagliato e adagiato sulle montagne. I suoi rami sono caduti per tutte le valli; le sue fronde si sono disperse per tutti i torrenti della terra. Tutti i popoli della terra hanno abbandonato la sua ombra». Ed ecco la morale: nessuna potenza terrena tenti di sollevarsi fino alle nubi, poiché ogni uomo è destinato ai paesi sotterranei.

Tentare di rendersi pari a Dio è come, ripetendo il peccato dei nostri progenitori, andare verso la morte: « Così dunque, nessun albero si elevi nel suo orgoglio sulla riva delle acque e nessuno innalzi la sua cima fra le nubi e non insuperbisca se è ben irrigato. Perché essi sono tutti destinati alla morte, al paese sotterraneo, fra gli uomini comuni che scendono nella fossa». Il seguito del testo annuncia che l'Egitto, alla sua ora, discenderà nel paese delle ombre e sarà inghiottito nell'abisso precedente la creazione. I testimoni della sua caduta saranno atterrati; gli alti alberi dell'Eden che Faraone aveva posto in ombra, pieni di gioia, si prenderanno beffe della potenza decaduta mentre scenderanno nello *shéol* per condividere la loro sorte. Nulla sfugge alla sorte comune e ancor meno alle mani di Dio. « Così parla Iahvè: Il giorno della sua discesa allo *shéol*, io ho richiuso su di lui l'abisso, ho immobilizzato i fiumi, e le acque sconfinate si sono arrestate. Per causa sua, ho oscurato il Libano e tutti gli alberi della terra si sono seccati. Al rumore della sua caduta, ho fatto tremare le nazioni, quando l'hò fatto precipitare nello *shéol* con coloro che sono scesi nella

fossa. Nel paese sotterraneo, tutti gli alberi dell'Eden, le magnificenze del Libano, tutti bene irrigati, sono stati consolati. e anch'essi sono scesi con lui nello *shéol* verso quelli recisi dalla spada; essi sono stati abbattuti, essi che abitavano alla sua ombra, nel centro delle nazioni. "Chi era tuo pari in gloria e grandezza fra gli alberi dell'Eden? Tu sei stato precipitato, con tutti gli alberi dell'Eden, nel paese sotterraneo. Eccoti giacente fra gli incirconcisi, con le ferite per la spada!" Così avverrà di Faraone e di tutta la sua stirpe! Oracolo di Iahvè».

Il confronto dell'albero della Prostituta Famosa (*foto a colori pag. 441*) e della foto 110 illumina l'iconografia del serpente che avvolge l'albero del giardino dell'Eden. In origine, lungi dal rappresentare solamente un artificio d'artista—come invece avverrà in seguito, almeno in molti casi—, questa attitudine è la sola che convenga in assoluto al Principe degli Angeli, creato da Dio in tale splendore e con tale potenza sul cosmo da meritare a buon diritto la definizione di Principe di questo mondo. Dio ha voluto che egli, una volta caduto, conservasse ugualmente la sua potenza e il suo titolo. Così l'universo trascorre la propria esistenza in possesso del Maligno: fare cadere a sua volta la coppia originale nel peccato, significava, secondo il suo pensiero, consolidare definitivamente il proprio dominio eliminando gli ultimi possibili importuni. Il mezzo che concretizzò la tentazione fu il frutto dell'albero... L'iscrizione che funge da inquadratura reca le parole... UBI INTER LIGNA PARADISI AD POMU EVA MANUM PORREXERAT SUMENSQ(VE) ID DE SERPENTIS ORO PERNICITER ADE CONTULERAT ecc., cioè: «Qui, fra gli alberi del paradiso, Eva aveva teso la mano verso il frutto ed avendolo preso dalla gola del serpente l'aveva per disgrazia offerto ad Adamo, ecc.». Sulla pagina di fronte una visione di Cristo in gloria: la sua scelta è dovuta probabilmente alla volontà di contrapporre la caduta e la rigenerazione (foto 109). C'è una relazione tra la piccola mela rotonda—il frutto dell'albero—che il serpente tiene nella gola, che Eva prende in mano e che Adamo presenta tra due dita da una parte, e la piccola boccia che il Cristo, nuovo Adamo, tiene delicatamente fra tre dita della mano destra dall'altra. L'importanza del gesto è sottolineata dall'iscrizione: DOMINUS IN TRIBUS DIGITIS DEXETRAE MOLEM ARBAE LIBRAVIT FERENSQUE CODICEM IN LEBA VITAE OM'A ENIM IN COELO ET IN TERRA ET SUBTUS TERRA EQUANIMITER PER IPSUM DOMINATA SUNT, cioè «Il Signore ha tenuto tra tre dita della sua destra la massa della terra e ha portato nella sinistra il libro della vita. Infatti ogni cosa nel cielo, sulla terra e sotto terra sta ugualmente in suo potere». L'iscrizione allude al poema che canta l'incomparabile grandezza di Dio e del suo dominio sull'universo, al capitolo XI. di Isaia; essa attinge liberamente al testo sacro, che suona così:

> Quis mensus est pugillo aquas
> et caelos palmo ponderavit?
> quis appendit tribus digitis molem terrae?

Che significa: «Chi dunque, come Dio, ha mai misurato nella sua mano le acque (del mare) e pesato i cieli nel suo palmo e soppesato fra le dita la massa della terra?» Mare, cielo, terra: le tre componenti del mondo, interpretate dalla seconda parte dell'iscrizione: «Ogni cosa, in effetti, in cielo, sulla terra e sottoterra sta ugualmente in suo potere». Il Cristo ha ricondotto il potere del mondo, che Satana aveva usurpato nel giardino dell'Eden, e viene rappresentato nel Signore dell'Apocalisse; un *alfa* e un *omega* giganteschi sono disegnati sopra il suo capo e sotto i suoi piedi, mentre una banda trasversale reca scritto



131

INITIUM ET FINIS: «Io sono l'Alfa e l'Omega, l'inizio e la fine (di ogni cosa), dice il Signore Dio, Egli è, Egli era, Egli viene, il maestro di tutto» (Apocalisse I).

Nel *Codex Vigilanus*, datato al 976 (foto 109 e 110), come nel *Codex Aemilianus* (992), suo gemello, la mandorla a forma di losanga di Cristo è inquadrata da un cherubino, un serafino, Michele e Gabriele: eminenti rappresentanti della corte celeste (la losanga è disseminata di stelle). Nell'*Aemilianus*, un'altra iscrizione spiega come Cristo abbia potuto soppiantare il Principe di questo mondo: DS et HOMO; Gesù è insieme Dio e uomo. Un'analoga composizione, arricchita dei quattro Viventi del tetramorfo si trova nel *Beatus di Girona* (foto III). Il Cristo tiene fra le dita la posta del dramma della creazione, la piccola boccia dietro la quale si distingue una sola parola: MUNDUS, il mondo. «Ed ogni creatura, nel cielo e sulla terra e sottoterra e nel mare, l'universo intero io sento gridare: "A colui che siede sul trono, così come all'Agnello, lode, gloria, potenza nei secoli dei secoli!"» (Apocalisse V).

L'albero implica spesso il tema dell'albero della vita che dà o rende l'immortalità; dell'albero paradisiaco piantato alle origini e atteso alla fine dei tempi. La sua espressione ultima è quella dell'albero divino che divinizza, o il cui frutto è esclusivamente riservato al rappresentante degli dei sulla terra. Forse l'esempio più splendido da citare è l'affresco egiziano, di grossolana fattura, dell'ipogeo di Thoutmes III a Tebe (metà del II millennio a.C.); il re, identificabile per l'*uraeus* della capigliatura, prende con le mani infantili il braccio della dea-sicomoro, assimilata a Iside, e succhia avidamente dal suo grosso seno che emerge fra le foglie (fig. 131 pag. 323). È una variante dell'albero del latte, dell'albero da cui scorre la rugiada, dell'albero fontana. Iahvè spesso si è paragonato ad un albero: «Io sono come il cipresso verdeggiante, è da me che viene il tuo frutto» (Osea, XIV). Il fogliame persistente del cipresso ne ha fatto l'albero sacro di numerosi popoli; essi chiamano il cipresso-tuia, l'albero della vita. Nel testo citato, Iahvè si rivolge al suo popolo e gli spiega

CIPRESSO : ALBERO SACRO PRESSO numerosi popoli che lo chiamano albero della vita TUIA

che egli è la sorgente della fecondità, in maniera del resto totalmente simbolica, poiché i frutti del cipresso non sono commestibili. Nella Bibbia il serpente tenta Adamo ed Eva con queste parole: «Se mangerete il frutto dell'albero, sarete come gli dei».

Per ricondurci all'albero del Paradiso, propriamente detto, citiamo un bel poema relativo ad un punto dei più celebri alberi, l'*Yg gdrasil* dei popoli scandinavi; esso si adatterebbe altrettanto bene all'*Hom* iraniano e ad altri.

> Io mi ricordo dei giganti nati all'alba dei tempi,
> di quelli che un tempo mi hanno fatto nascere.
> Io conosco nuovi mondi, nuovi domini coperti dall'albero del mondo,
> quell'albero saggiamente edificato che affonda le radici fin nelle viscere della terra, Io so che esiste un frassino che chiamano Yggdrasil.
> La cima dell'albero è bagnata nei bianchi vapori delle acque,
> Di là scorrono gocce di rugiada che cadono nella valle.
> Esso si innalza eternamente verde al di sopra della fontana d'Urd.

La descrizione potrebbe riferirsi altrettanto bene alla montagna del mondo. Notiamo il riferimento ai tempi primordiali, i piani mitici del mondo ordinati dopo i cieli fino nelle profondità della terra, all'albero della saggezza (albero della conoscenza) che s'identifica al mondo di cui rappresenta l'estensione; albero che riceve le benedizioni dall'alto (cima bagnata da bianchi vapori d'acqua) e da cui scorre la rugiada fecondante, albero-fontana le cui acque irrigano la valle del mondo. L'immagine ricopre a suo modo il mosaico del Laterano: per altro verso essa ci introduce ad una maggior comprensione dell'asse che attraversa la montagna sacra e della croce piantata sul Golgota.

L'*Hom* della tradizione iraniana (foto 114) è contemporaneamente vegetale e sorgente. Piantato alle origini da Ahura Mazda sul Monte Araiti, ha il suo prototipo nel cielo, l'*hom* bianco, pianta dell'immortalità che rigenererà l'universo. Le sue radici affondano in un lago dove si nasconde una lucertola che cerca di nuocere all'albero, replica del serpente Midhuigg che tenta, invece, di danneggiare le radici dell'Yggdrasil. L'hom iraniano è passato nell'iconografia occidentale sotto numerose forme più o meno riconoscibili, derivate per lo più dal tronco a doppia voluta.

L'albero nell'arte romanica

Dal momento che l'albero è un simbolo del mistero della vita e dunque del sacro, esso ha presso tutte le civiltà la sua collocazione all'ingresso dei templi: come il guardiano della soglia, esso indica il confine con un altro mondo che, del resto, può anche evocare in quanto albero cosmico o pianta cosmica. Si capisce come l'albero venga rappresentato nei portali delle chiese; talvolta è più propriamente all'albero del Paradiso che allude. Il portale di Puyferrand-du- Chatelet è interamente nudo, salvo al centro dell'architrave un piccolo archivolto ornato dell'albero stilizzato: il motivo, qui, appare in tutta la sua purezza; è più sviluppato, invece, sui timpani di Mariana e Marigny (fig. 121 e 122, pag. 300). Lo ritroviamo largamente impiegato a Murbach: si tratta, qui, dell'albero cosmico, la cui cima raggiunge il cielo, che invade l'universo intero, e le cui radici vigorosamente stilizzate in forma di branchie affondano nell'abisso sotterraneo. Il motivo dell'albero si arricchisce sul portale di Farges (Saône-et-Loire); le colonnette che riquadrano l'ingresso sono sormonta-



132

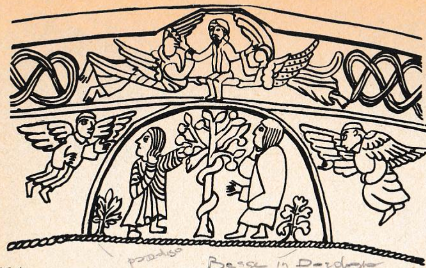


133

te da due capitelli che rappresentano due varianti dello stesso soggetto (fig. 132 e 133 pag. 325): quello dei quattro alberi del mondo che abbiamo spiegato a proposito di Quetzalcoatl (fig. 127 pag. 308). Il motivo appare cristianizzato sul celebre capitello dei quattro fiumi paradisiaci del Museo di Cluny (foto 112) (i quattro personaggi rimpiazzano quelle figure che, nell'arte antica, reggevano vasi da cui sgorgavano fiumi, cfr. fig. 97 pag. 236): ogni fiume è associato ad un albero, uno per lato; tali alberi sono i più rappresentativi dell'abbondanza nell'ambito biblico: il fico, l'olivo, la vite, oltre il famoso melo; ciò che fa del Paradiso un microcosmo completo. Quetzalcoatl, i due capitelli di Farges e quello del Museo di Cluny, rivelano tutti la stessa fondamentale concezione.

L'uomo è associato all'albero sul capitello sinistro del portale di Giornico (Svizzera). L'albero può invadere le volute, come nel portale di Avila (Spagna); vi dispiega, infatti, una vegetazione che evoca la pianta dell'immortalità o l'erba medicinale del Paradiso. Spesso verrà cristianizzata la vite delle parabole evangeliche, simbolo del credente, della chiesa e di Cristo che è la sua vita, come a saint-Michel d'Aiguilhe (foto 113).

Nel contesto biblico, sul portale si rappresenterà una delle scene svoltesi attorno all'albero del Paradiso terrestre, quello che occupa il centro dell'arco. A Besse, in Dordogna (fig. 134 pag. 326), è il peccato originale commesso da Adamo ed Eva vestiti—cosa piuttosto eccezionale—che occupa l'arco del portale. Due angeli svolazzano attorno al semicerchio che inquadra la scena; mostrano l'albero con il dito e trasmettono un messaggio: forse l'avvertimento divino di non toccare il suo frutto. Eva volge il capo per ascoltare e certamente questo gesto allude anche al Protovangelo; Adamo porta la mano alla gola. Da entrambe le parti dietro ad essi, due piccoli alberi si elevano per indicare, come vedremo, il Paradiso; essi compaiono qui in soprannumero. Proprio sotto questo motivo, sulla curva inferiore, si trova un Agnus Dei con la sua croce, quella che ha riscattato i figli di Adamo. Ai due angeli che circondano la scena del peccato originale corrispondono, proprio al di sopra, due angeli che tengono una mandorla all'interno della quale un piccolo personaggio viene assunto in cielo; è la fine della storia della salvezza: l'uomo salvato dal Cristo nuovo Adamo, è condotto nel nuovo Paradiso, quello dei cieli.

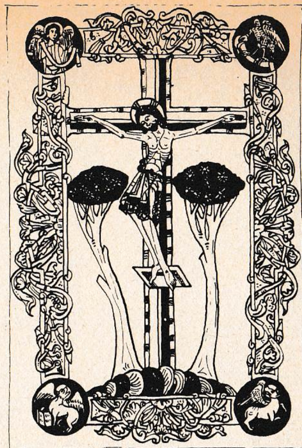


134

La facciata della cattedrale di Angoulême è interessante per vari motivi (foto 156). Al centro, si scorgono due angeli ai piedi dell'albero della vita, lo sguardo fisso alla sua cima; l'albero—interrotto dalla larga fascia orizzontale dei medaglioni dei beati nei cieli—continua al di sopra per allargarsi infine ai piedi di Cristo. Il Cristo occupa il posto dell'uccello tradizionale, in cima all'albero, ma ne rende manifesto il simbolismo, poiché si tratta di un Cristo in ascesa che sta già penetrando fra le nubi vaganti al di sopra del suo capo. Numerosi concetti si sovrappongono: l'Albero della vera Vita è il Cristo, ed è anche la Chiesa di cui la chiesa di pietra è segno (tutta questa facciata è dedicata al tema della Chiesa); il mistero è quello di una crescita spirituale, concepita come un'ascensione retta al pari dell'albero, il più verticale tra i simboli vegetali. Gli angeli tutt'attorno rinforzano quest'idea di volo, di distacco dalla condizione terrena: privilegio di coloro che per la fede partecipano dell'ascensione di Cristo da quaggiù, nell'attesa di raggiungerlo dopo la morte, nella gloria.

La rapida indagine che abbiamo or ora tentato deve essere completata dall'esame di un tema più particolare, quello dei due alberi. Occorre subito dire che si tratta di un motivo piuttosto diffuso.

Così, sopra la porta meridionale di Bourgheim (Alsazia), l'albero si divide in due rispetto ad un'asse verticale, ed occupa tutto il timpano. La separazione, che nulla giustifica, è intenzionale: isola due alberi distinti che sono un motivo iconografico paleocristiano simboleggiante il Paradiso e più ancora il Paradiso ritrovato; li avevamo già rilevati ai due lati del Cristo Pantocratore dell'affresco di Civate (fig. 94 pag. 230). Sull'architrave di Bergholtz-Zell in Alsazia, della prima metà dell'XI secolo, i due alberi del Paradiso sono carichi di frutti della felicità e popolati di beati sotto forma di uccelli; essi inquadrano la croce salvifica, dispensatrice di luce e di vita (la ruota solare). La decorazione appare più schematizzata sull'architrave di Mutzig: una croce circondata da due alberi e nulla più. Il portale del lato meridionale inferiore di Saint-Jean-les-Saverne (Basso Reno) riprende il tema semplicemente sostituendo alla croce salvifica l'Agnus Dei recante la croce (foto 117). A Vézelay, Abramo accogliendo fra le braccia, cioè in Paradiso, l'anima di Lazzaro, si stacca da uno sfondo costituito da due alberi (foto 115); questi, uniti a due angeli, formano la decorazione celeste nella quale appare il Cristo in gloria sul timpano meridionale di Thuret (Puy-de-Dome) (foto 116).



135

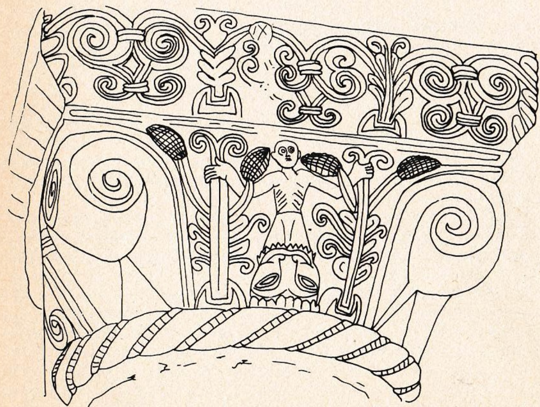
I miniaturisti medioevali ameranno rappresentare l'Albero della croce di Cristo fra questi due alberi e talvolta uniranno le due punte degli alberi nel centro della croce per sottolineare l'unità nel mistero dell'Albero centrale e dei due alberi tipologici laterali. La figura 135 (pag. 327) mostra in più il crocifisso in mezzo ai quattro Viventi, nella gloria del Signore.

La figura 136 (pag. 328) si riconduce ugualmente ad un tetramorfo: il toro di Luca appare ai piedi di Cristo. L'ambiente cosmico circostante è sviluppato: il sole e la luna in alto, in basso l'acqua e la terra, ereditari dall'Antichità pagana, e che compaiono spesso sotto i crocifissi o sotto i Cristi in gloria, soprattutto verso l'epoca carolingia, nelle placche d'avorio degli evangeliari.

Come l'acqua e la terra, i due alberi appartengono all'arte pagana e più precisamente all'iconografia della terra e della sua fecondità. Talvolta si ritrovano nell'arte cristiana tali e quali; ma la fecondità tellurica è diventata abbondanza e felicità della nuova terra rigenerata da Cristo.

Sul rotolo dell'*Exultet* della cattedrale di Bari (nota 9 pag. 473), il passo che invita la terra a rallegrarsi nella notte pasquale è illustrato da una donna coronata di foglie, reggente due alberi e circondata da animali diversi, che circondano la creazione del primo Paradiso (fig. 138 pag. 329). Su un capitello di Saint-Peter a Northampton, il soggetto ha conservato i suoi motivi originari: il personaggio-terra regge i due alberi della fecondità e fuoriesce dalla maschera tellurica rovesciata (fig. 137 pag. 328), semplice variante delle maschere che vomitano i viticci, visibili su innumerevoli portali romanici.





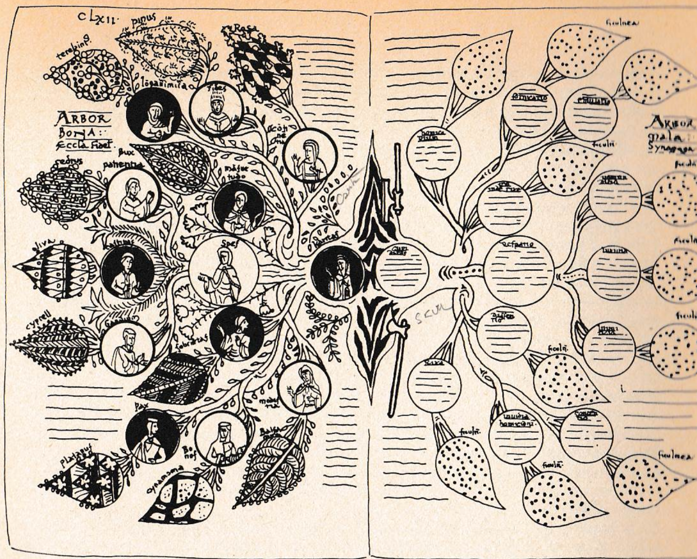


138 Exultet della cattedrale di Bari

Disco dell' universo



139



140

Liber floridus di sant'Omero

Il tema dei due alberi è vasto e complesso; spesso esso è degenerato in semplice schema decorativo... Senza indugiare troppo, citeremo solo due esempi, scelti perché introducono il discorso che ci accingiamo a fare. Se la splendida coppa etrusca (metà del VI secolo a. C.) della figura 139 (pag. 330), attualmente al Louvre, è semplicemente decorativa, è interessante distinguere il tema iconografico soggiacente che ci interessa. Nel centro, un uomo afferra con le mani i rami dei due alberi tra cui deve scegliere. Questi alberi sono diametralmente opposti e occupano l'intero disco dell'universo. Il personaggio si volge verso l'albero in cima al quale riposa tranquillamente un uccello; volge le spalle all'altro albero sul quale si scorge un nido verso cui vola un uccello con un insetto nel becco; ma il nido è minacciato da un serpente che si avvicina. Il fogliame dei due alberi non si confonde... È una versione del tema dei due alberi di cui uno dona la vita e l'altro la morte, e il cui tipo perfetto è rappresentato dai due alberi del Paradiso terrestre: non si vuole intendere che quanto di cattivo esiste sia uscito dalle mani del Creatore come un'insidia tesa all'uomo, ma che il comando dato da Dio alla sua creatura libera, per guidare la sua condotta morale e fare così la sua felicità, se trasgredito, comporta la rovina annunciata: «è successo che l'ordine dato per condurmi alla vita, mi ha condotto alla morte» (Romani VII).

L'esempio precedente si chiarisce ancor di più se lo mettiamo a confronto con una versione romanica più esplicita. Per esempio quella del *Liber floridus* di sant'Omero (prima del 1120; fig. 140 pag. 331). In doppia pagina, i due alberi si oppongono dalle radici che si confondono nella piega di mezzo. Qui, è l'universo del mondo spirituale che si vuole esprimere: basta leggere le iscrizioni.

L'antitesi contrappone da una parte l'Albero buono, la Chiesa, la fede e dall'altra l'Albero «cattivo», la Sinagoga, il Fico (le cui foglie vogliono rammentare la nudità impudica dei nostri progenitori dopo il peccato. Il fico è reso secco dalla maledizione di Nostro Signore). L'albero del bene è fiorito e splendente di colori; tutte le sue foglie sono diverse l'una dall'altra, ciascuna d'una specie rara e preziosa, simbolo di una virtù che è rappresentata in un medaglione posto come un frutto; alla radice, la carità. Le foglie dell'albero del male sono invece tutte uguali, avvizzite, tristemente monocrome e collegate ai medaglioni dei vizi; alla radice la scure annunciata da Giovanni Battista come segno del Giudizio imminente e il medaglione della madre di tutti i vizi raffigurata con duplice testa: *cupiditas sive avaritia*, la ricerca sfrenata solo dei beni e dei piaceri terreni.

Il portale di Andlau, in Alsazia, è senza dubbio la più bella delle porte romaniche in cui compaia il tema dell'albero (fig. 120 pag. 299), a cui è interamente dedicato; il suo esame ci offre l'occasione di fare delle ulteriori osservazioni riguardo questo soggetto.

Il centro del timpano è occupato dalla scena monumentale della *Traditio legis*: il Cristo affida a san Pietro, che ha già il suo libro, una chiave, simbolo del potere di aprire e chiudere le porte del Regno dei Cieli; a san Paolo porge invece il libro delle Scritture, insieme all'intelligenza spirituale per comprenderle e che farà di lui il Dottore dei popoli.

La scena ha dunque come tema il mistero della Chiesa, di cui san Pietro e san Paolo sono, per usare l'espressione tradizionale, le due colonne. Su di loro sorge l'edificio spirituale, la Chiesa costruita con le pietre viventi che sono i fedeli. C'è l'esortazione che san Pietro rivolge ai fedeli nella sua prima epistola: «Anche voi venite impiegati come pietre vive per la costruzione di un edificio spirituale». Ed anche i due stipiti della porta sono concepiti come una costruzione architettonica formata da sei archetti sovrapposti. Nei loro vani compaiono le coppie dei benefattori dell'abbazia che, con la loro generosità, hanno permesso la costruzione della chiesa e meritato di divenirne pietre vive. Un testo di Durand de Mende illustra questo concetto: « Come la chiesa corporale è fatta di pietre unite insieme, così quella spirituale è composta da un gran numero di uomini. Tutte le pietre delle pareti, levigate e squadrate, rappresentano i santi, cioè gli uomini puri che sono posti dalle mani del supremo artigiano a dimorare per sempre nella Chiesa. Essi sono uniti proprio come con il cemento dalla carità, fino a quando, divenute pietre vive della Sion celeste, saranno stretti dal vincolo della pace». Alla base di ogni stipite vi è un solo personaggio isolato, che incarna forse il gruppo dei benefattori non sposati che si saran voluti ricordare, nonostante il tema del portale dovesse essere quello della coppia umana. Peraltro, la Chiesa è un mistero di vita e di crescita.

È questo il motivo simboleggiato nei due fregi verticali a motivi vegetali mescolati a leoni e ad uccelli, fregi che affiancano gli stipiti ornati dei benefattori e che simboleggiano la vita spirituale che deve continuare ad animarli. Ai personaggi-atlanti corrispondono qui personaggi interrati o, per essere più precisi, radicati al suolo fino a metà corpo. Con entrambe le mani, essi afferrano i viticci che si intrecciano al di sopra delle loro teste, i cui fusti si riconducono ai motivi vegetali del fregio dell'architrave per metterne in evidenza la continuità tematica; il loro atteggiamento è quello che l'iconografia cristiana attribuisce di preferenza a Jesse (fig. 144 pag. 355). È chiaro, così, che i fedeli della Chiesa formano una pianta, un albero, e che questo albero deve crescere, irrobustirsi, per congiungersi finalmente con gli alberi del Paradiso raffigurati nell'architrave.

La vocazione cristiana è insieme individuale e collettiva. Alla nostra sinistra, il Creatore crea Eva dal costato di Adamo addormentato, mentre in secondo piano si staglia l'albero della vita. Attraverso un grazioso portico a cupola, Iahvè introduce i nostri progenitori nel Paradiso che ha preparato per loro: «Iahvè Dio piantò un giardino nell'Eden, a Oriente, e vi pose l'uomo che aveva modellato. Iahvè fece spuntare dal suolo ogni erba piacevole a vedersi e gradevole a mangiarsi e in mezzo l'albero della vita e l'albero della conoscenza del bene e del male». È proprio quest'ultimo che scorgiamo in mezzo all'architrave. I due alberi, come spesso avviene, sono unificati poiché il testo sacro ora citato li colloca entrambi in mezzo al giardino. (cfr. Genesi II, 9 e III, 3). Iahvè, tenendo per mano Adamo, che stringe a sua volta quella di Eva, li conduce presso l'albero. Essi sono nudi, ma ancora innocenti, senza vergogna e ignorano del tutto la loro nudità (cfr. foto 76). «E Iahvè Dio diede all'uomo questo comando: "Tu puoi mangiare di ogni albero del giardino ma dell'albero della conoscenza del bene e del male tu non mangerai perché il giorno in cui lo farai ne morirai certamente"». Quando Dio si fu allontanato, il serpente compare. Esso si rivolge alla donna: «Non è vero! Voi non morirete. Ma Dio sa che il giorno in cui mangerete di quest'albero, i vostri occhi si apriranno ed allora sarete come dei che conoscono il bene e il male... La donna vide che l'albero era buono a mangiarsi e allettante a vedersi e che quel l'albero era desiderabile per acquistare il discernimento. Ella ne colse un frutto (con la mano destra) e ne mangiò; ne diede anche (con la mano sinistra) a suo marito: allora i loro occhi si aprirono ed essi videro che erano nudi; unirono delle foglie di fico e ne fecero due perizomi». In tal modo, li vediamo uscire dal Paradiso, tenendo con una mano la foglia e coprendosi il petto con l'altra in un gesto la cui ingenua similarità esprime la tragica profondità della loro comune confusione. L'angelo dalla spada folgorante li insegue alle spalle. All'estrema destra, essi sono seduti, di spalle, coprendosi ancora con le mani; non solo turbati dalla prima manifestazione del disordine generato dal peccato che essi percepiscono come concupiscenza sregolata ma anche sconvolti nell'armonia della loro vita coniugale: «La tua concupiscenza ti spingerà verso tuo marito ed egli dominerà su di te». Doppio egoismo che comunque allontana. Ormai, l'atto di generazione sia carnale che spirituale, sarà segnato dal peccato originale. Il portale di una chiesa evidentemente non si limita a questa visione del peccato. Il seguito della visione cristiana è esposto nel timpano: una piccola teologia della salvezza fondata sull'opposizione fra due alberi. Quello di sinistra privo di rami, spoglio, disseccato come il fico del Vangelo: immagine delle conseguenze determinate dal peccato. Una piccola figura, spogliata di ogni abito per ribadire la sua estrema miseria, tenta faticosamente di arrampicarvisi.

È la condizione dell'uomo decaduto che monta con pena lungo il tronco dell'albero cosmico la cui cima lambisce il cielo e al di sopra del quale san Pietro gli aprirà, grazie alla sua chiave, la porta della città celeste, il nuovo Paradiso. Di fronte, una vigna fertile, meravigliosamente rigogliosa: immagine della città celeste e delle gioie inebrianti concesse anche sulla terra, come pregustazione, al credente che apre il suo cuore alla dottrina dello Spirito d'amore insegnata da san Paolo (l'antichità cristiana ha più volte raffigurato il neofita che riceve il battesimo tra un albero secco e uno fiorito). La colomba che becca i grappoli della vita costituisce il simbolo tradizionale dell'anima ammessa al banchetto eucaristico.

Facciamo ora un passo indietro per chiarire con altre opere il simbolismo dei due uccelli di questo timpano. Effettivamente, lo splendido uccello che si pavoneggia nella vigna contrasta con uno piccolo, magro e affamato appollaiato di fronte, sull'albero secco del mondo rovinato dal peccato. Non è quasi neanche più un uccello, un essere alato, simbolo inalienabile della nostalgia dell'uomo decaduto che non può dimenticare che la sua anima non è destinata alla terra ma al cielo. La piccola figura sale più verso il luogo di soggiorno degli uccelli simboleggiato dai rami degli alberi, che verso la cima dell'albero cosmico. Vi si riconosce il tema dell'uccello sull'albero la cui fronda è considerata come un altro mondo, di per sé inaccessibile all'uomo e spesso paradisiaco. Il tema esprime l'aspirazione dell'uomo a passare al di là, ad una rottura, ad una spiritualizzazione o alla riscoperta di uno stato di beatitudine una volta posseduto e perso per il peccato.

Sull'esempio dell'arte pagana che l'aveva preceduta, l'iconografia cristiana dei primi secoli ha moltiplicato le figure degli oranti, dei santi o della Vergine mentre pregano davanti

ad un albero su cui si scorgono una o più colombe, immagini della purezza dell'anima o della presenza dello Spirito Santo. L'albero con gli uccelli fa ancora parte dell'iconografia della Resurrezione concepita come pienezza di vita superiore e ormai impossibile. Li si rintracciano su alcune tombe antiche.

Un capitello di Payerne (foto 119) rappresenta nel centro un abate, insolitamente distinguibile da una piccola corona piatta, circondato da monaci. L'abate regge il libro delle Scritture, poiché la sua prima funzione è quella di spiegare la dottrina sacra ai fratelli; anche i monaci di sinistra come allievi fedeli sono raffigurati con la Bibbia in mano; quelli di destra, invece, tengono gli uccelli, simboli della vita spirituale che attingono dalle sante Scritture. Il gruppo della colonna sviluppa il tema dell'albero della vita; ai suoi piedi, due leoni indicano con la loro presenza la soglia sacra; il tronco dell'albero è essenzialmente costituito dal gruppo dei monaci e dei loro uccelli e lo considereremo fra poco; sopra le loro teste, una maschera da cui escono i pampini generosi della vite eucaristica che nutre l'anima dei credenti, comunicando loro la vita celeste; il cesto più in alto si ricollega ai capitelli di Farges (fig. 132 e 133 pag. 325) e di Cluny (foto 112), che presentano un albero su ciascuno dei quattro lati.

Il *manoscritto delle Tre Colombe* mostra il Cristo troneggiante tra le foglie di un cedro verde in forma di gloria e circondato da uccelli che simboleggiano i credenti (fig. 141 pag. 335). Gesù, nella sua persona, realizza la parola già citata messa da Osea sulla bocca di Iahvè: «Io sono come il cipresso verdeggiante; è da me che viene il frutto». Esso è il vero albero del mondo spirituale tra i rami del quale si annidano tutti gli uccelli della nuova creazione.

Ad Andlau tale spiritualizzazione, cioè tale salvezza, è ancora da conquistare: da qui, il tema dell'arciere che tende il suo arco in direzione dell'uccello, di un uccello appollaiato su un albero. La freccia è un efficace ed universale simbolo del superamento della condizione normale; è una liberazione immaginaria dalla distanza e dalla pesantezza; un'anticipazione mentale della conquista di un bene al di là di ogni attesa. Così, per esempio, la freccia diventa l'attributo che il centauro sagittario cristico scocca sul cervo, immagine dell'anima cristiana perseguitata per la sua salvezza. Lanciata verso l'alto, la sua traiettoria disegna una scala immaginaria in pieno cielo. Anche il lancio verticale fa parte di alcuni riti laddove altri usano l'ascensione rituale di un albero, di una scala, di una torre. L'uomo s'identifica al suo proiettile. L'arciere è il simbolo dell'uomo che mira a qualcosa e che già in certo modo se la prefigura.

Nella figura 128 (pag. 309) vediamo l'uomo disceso dal carro mentre si protende verso l'albero cosmico ove stanno gli uccelli; un arciere ne prende di mira uno fra gli altri, a bruciapelo. Sul manoscritto di una Bibbia del XII secolo proveniente da Saint-Aubin, il motivo è diventato puramente decorativo secondo l'abituale processo di degenerazione dei simboli.

Ad Andlau, per evitare la simmetria, di cui l'arte romanica ha orrore, l'artista ha collocato a sinistra un arciere e a destra un fromboliere; il simbolismo resta evidentemente lo stesso. L'arciere ambisce al ritorno allo stato spirituale, aereo, attraverso il quale realizzerà la scalata dei cieli attraverso il cosmo mutilato. Il fromboliere con il dito puntato verso l'oggetto del suo desiderio ambisce alla felicità dell'animo in cui abita lo Spirito già da quaggiù grazie alla Eucarestia e più avanti, in pienezza, nel Paradiso ritrovato.

Questi due aspetti sintetizzano le leggi della salvezza cristiana. Così in ogni coppia di buoni, la disarmonia della coppia originale deve essere superata. Noi vediamo ogni marito



141

indicare col dito alla propria moglie il Cristo del timpano, nuovo Adamo, nuovo albero di vita, piantato nel cuore del loro focolare; gli atteggiamenti delle figure sottolineano questo concetto nel loro linguaggio di pietra: la seconda coppia (a partire dall'alto) dello stipite di sinistra riproduce esattamente la posizione di Iahvè che conduce per mano Adamo ed Eva innocenti verso l'albero che indica loro col dito; se Iahvè è scomparso, il marito è là che ripete il suo gesto: rappresentandolo, lo rende presente. L'ordine naturale è ristabilito.

Il fatto che la vita spirituale sia simboleggiata da un albero non ci deve stupire. Spesso, la Bibbia canta con meraviglia il giusto sotto le spoglie di un albero fiorente:

> Il giusto fiorirà come la palma
> si moltiplicherà come il cedro del Libano



142

La figura 142 illustra il primo di questi due versi: la palma da dattero è l'albero sacro degli antichi abitanti della Mesopotamia. Abbiamo visto, poco sopra, come il Cristo stesso, il giusto per eccellenza venisse rappresentato al centro di un magnifico cedro verdeggiante (fig. 141 pag. 335).

Attenzione, tuttavia! Le apparenze quaggiù possono essere fallaci e i cattivi possono rivestire i panni di alberi rigogliosi, mentre i giusti conoscono la miseria materiale... Ma giungerà l'ora in cui Dio ristabilirà le cose nella verità e nella giustizia. Quel giorno,

tutti gli alberi dei campi sanno che sono io, Iahvè,
che umilia l'albero che si è innalzato e che innalza l'albero umiliato
che fa seccare l'albero verde e rinverdire l'albero secco.
Io, Iahvè, ho detto, io eseguo.

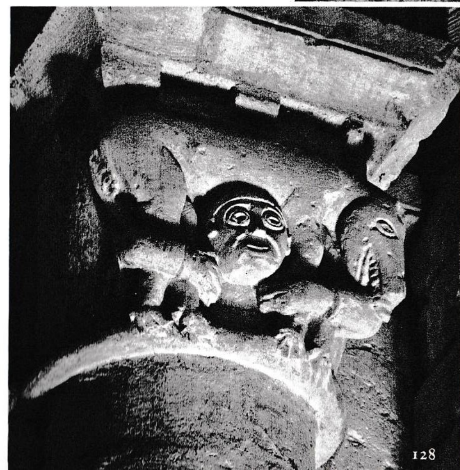
(Ezechiele XVIII)



125







128



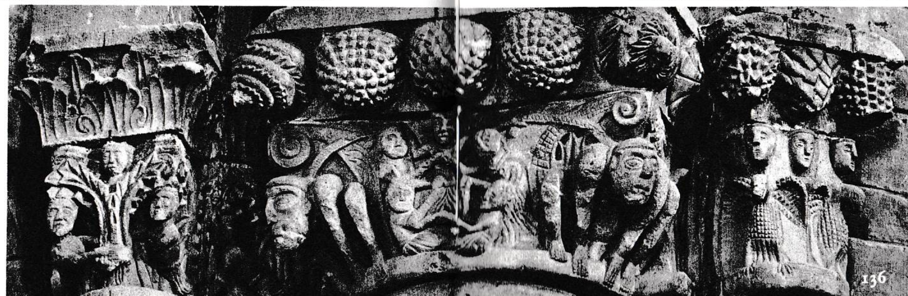



132


133






136

ANANIAS AZARIAS MISAHEL





VBI VIDENTES EOS INIMICI EORU ELIAS ET ENOC ASCENDE
RUNT IN NUBE

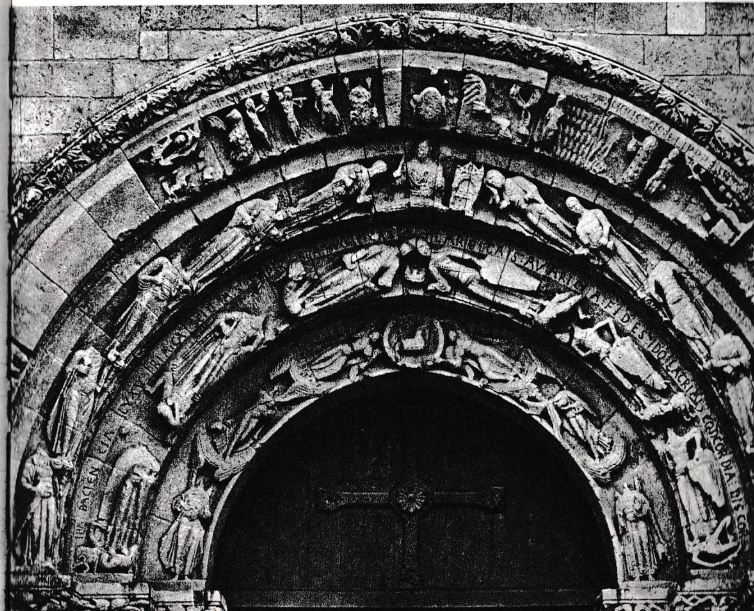





9


140




FIDES



143

Verrà il giorno in cui questa onnipotenza creatrice, amante della vera umiltà e dei sentimenti nascosti in fondo al cuore, creerà l'oggetto di una delle più belle parabole di Gesù «Il regno dei cieli è simile ad un granello di senape che un uomo ha preso e seminato nel suo campo. È il più piccolo di tutti i semi, ma quando è cresciuto diventa il più grande degli ortaggi, diventa persino un albero, tanto che gli uccelli del cielo vengono ad abitare tra i suoi rami» (Mt. XIII) (cfr. fig. 141 pag. 335).

La prosperità del giusto gli viene da Dio come ricompensa della sua fiducia e della speranza:

Felice l'uomo che confida in Iahvè
e di cui Iahvè è la speranza.
Egli è simile ad un albero piantato sulle rive dell'acqua
che allunga le sue radici verso la corrente
Esso non teme nulla quando viene il caldo,
le sue foglie restano verdi;
in un anno di siccità esso non prova inquietudine
e non tralascia di dare frutto.
(Geremia XVII).

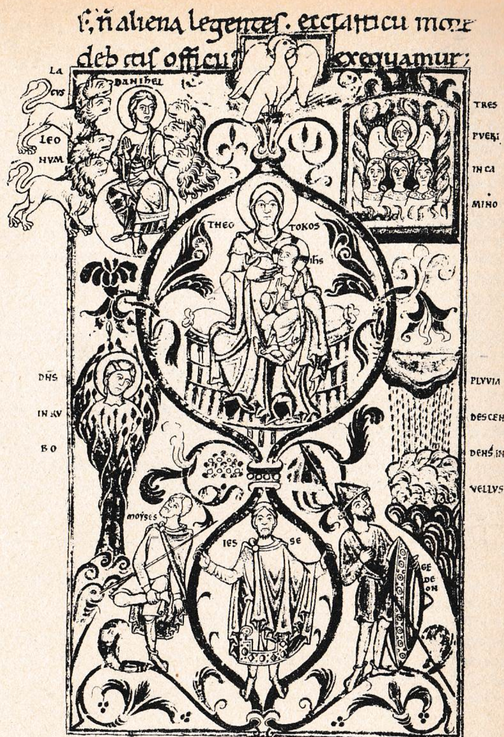
Il suo frutto, il più bello di tutti, ed anche il più gratuito perché è puro dono di Dio, è una posterità:

> Beati coloro che temono Iahvè
> e camminano nelle sue vie...
> Il tuo sposo: una vigna fruttuosa
> all'interno della tua casa.
> I tuoi figli: piante d'olivo
> attorno alla tua tavola.
> (Salmo CXXVIII)

Da questo sfondo di benedizioni divine accordate ai giusti, si stacca l'allegoria dell'albero di Jesse. Il *Miroir de la Redemption* (1478), un esemplare del quale si trova alla Biblioteca di Troyes, illustra numerosi tratti iconografici che abbiamo avuto l'occasione di citare. Il re David, figlio di Jesse e capostipite della discendenza messianica, dorme e sogna (fig. 143 pag. 353); un albero esce dal suo petto. Tra le foglie, nel centro, la Vergine Maria che darà alla luce Cristo (confrontare col Cristo nell'albero). Quattro personaggi coronati rappresentano gli antenati coronati del Messia; essi sono volti verso Maria. L'uccello dello Spirito Santo si posa sulla Vergine e realizza l'Incarnazione. Nell'albero simbolico, la terra e il cielo si uniscono; l'uomo, tratto dal frutto della terra del Paradiso (Jesse, radice), collabora con Dio per farne l'Uomo-Dio che abbiamo visto ad Angoulême, in cima all'albero del mondo (foto 156).

Nel suo simbolismo naturalistico, l'albero si presta ad evocare il mistero della vita in quanto donata da Dio. Tale simbolismo è adatto ad essere valorizzato con allusioni bibliche. Nella volta di *Saint-Savin*, sullo sfondo della scena in cui Iahvè promette una discendenza indefettibile e numerosa come le stelle del cielo e la sabbia del mare ad Abramo, scorgiamo un albero sul quale si arrampica un bambino: il simbolo più tradizionale della discendenza; la coincidenza sarà fortuita? Fu per un miracoloso intervento di Dio che Abramo divenne padre di Isacco quando aveva passato i cento anni ed avendo una moglie sterile: dono meraviglioso e gratuito come la crescita dell'albero benedetto cantato dalla Bibbia.

Sulla stessa linea tipologica, un manoscritto del *Leggendario di Citeaux* (fig. 144 pag. 355) utilizza il simbolismo dell'albero per illustrare la maternità verginale di Maria. In basso, Jesse con i suoi viticci nella posa dei personaggi semi-avviticchiati del portale di Andlau; nel centro, in una specie di trionfo di foglie, la Théotokos, la madre di Dio, mentre allatta il divin Figlio. Sulla cima dell'albero la colomba dello Spirito Santo che l'ha presa sotto le ali realizzando l'Incarnazione e insieme l'Annunciazione. Le due scene che si trovano sotto il nucleo centrale si riconducono al mistero della Maternità verginale prefigurata da alcuni episodi dell'Antico Testamento. In basso, a sinistra, Mosè, per ordine di Dio, si toglie i sandali davanti alla visione del roseto ardente che brucia senza consumarsi, in mezzo al quale compare Iahvè, DNS IN RUBO: «il Signore nel roseto». Il roseto prefigura Maria che ha accolto in sé il Verbo senza consumare la sua verginità e nella quale egli si è reso presente agli uomini attraverso l'Incarnazione (Esodo, cap III). A destra, Gedeone guarda cadere la rugiada che intride copiosamente il vello, mentre, per la sua preghiera, il suolo tutt'attorno resta perfettamente asciutto (Libro dei Giudici, cap. VI), a immagine di Maria che fu sola fra tutte le altre donne ad accogliere nel suo seno il Verbo disceso dal cielo; l'i-



144

scrizione PLUVIA DESCENDENS IN VELLUS, «discendendo la pioggia sul vello», allude al salmo LXXII (secondo il testo delle versioni, in riferimento all'episodio di Gedeone) che descrive la venuta del re messianico, nella prospettiva ripresa dal noto canto d'Avvento: *Rorate coeli desuper*, «Cieli, fate cadere la rugiada dall'alto e fate che le nubi facciano piovere il Giusto; che la terra si apra e generi il Salvatore!» (Isaia XLV). Le due scene del roseto e del vello di Gedeone hanno ispirato due delle antifone che la Chiesa canta l'ottavo giorno di Natale e all'ufficio della Santa Vergine fino al 2 febbraio. I due episodi rappresentati in alto si ricollegano al mistero della salvezza recata da Cristo. A sinistra, si legge DANIEL-LACUS LEONUM: «Daniele-la fossa dei leoni»; a destra, TRES PUERI IN CAMINO: «I tre fanciulli nella fornace». Poiché i leoni e il fuoco sono tradizionalmente simboli di lussuria, forse si è voluto vedere nello sfondo di queste due scene un'allusione simbolica alla verginità che Dio solo può preservare: verginità del corpo e dell'anima, come nella maternità di Maria o nella verginità consacrata, o solamente verginità dell'anima per la difesa dal peccato e dalla morte che la insidia. In basso nella miniatura, si legge a grossi caratteri: «La beatissima madre del Signore, sempre vergine, ecc...»

L'albero di Jesse è un albero mariano. È l'albero della chiesa universale, paradisiaco per natura. «L'albero della vita celato in mezzo al Paradiso è cresciuto in Maria. Uscito da lei, ha esteso la sua ombra sull'universo, ha sparso i suoi frutti sui popoli più lontani, come sui più vicini» (San Cirillo di Alessandria). Maria è veramente la nuova Eva.

L'albero di Jesse è dunque di più di un semplice albero genealogico come ne conosciamo tanti, spesso relegati a non essere nulla più che volgari tavole sinottiche, simboli intellettualizzati e congelati. L'albero di Jesse è un albero che rimane carico dei suoi valori di sacralità naturale. Inoltre è latore di promesse storiche divine; nella prospettiva biblica di restaurazione di un universo turbato dal peccato, lo vedremo assimilato alla croce redentrice, come in un affresco della cattedrale di Pamplona, in cui l'albero di Jesse continua,—oltre la Vergine col Bambino collocata fra i rami—nella croce su cui muore Cristo.

L'albero e l'ascensione

L'uomo che ha vinto il dragone guardiano del Paradiso è riconosciuto nell'albero piantato in mezzo al giardino un bene desiderabile più di ogni cosa, alza gli occhi ma non tanto per salirvi e coglierne i frutti quanto per cercare il modo di raggiungere là in alto il frutto che eclissa tutti gli altri.

Più volte abbiamo alluso al simbolismo verticale dell'albero. Occorre ritornarvi poiché è essenziale, e ne approfitteremo anche per sviluppare le possibilità immaginative che suscita o esprime con rara potenza.

L'albero, abbiamo detto, è la prima misteriosa scala data all'uomo dalla natura per consentirgli di sognare la scalata dei cieli giungendo così nella sede del trascendente. L'albero è, per natura, una scala di Giacobbe che gli angeli percorrono nel loro andirivieni fra il cielo e la terra; la foto 121 ne offre valida espressione.

A sinistra, l'apostolo san Giovanni, il contemplativo dei segreti celesti e, accanto a lui, un albero che sale verso il cielo come una fiamma vivente; di fronte, un albero, quasi una scala lungo la quale scivola un angelo venuto dal cielo e che tra poco vi ritornerà; fra i due, questa iscrizione: UBI IOHANNES LOQUITUR CUM ANGELO, «qui Giovanni si intrattiene con l'angelo». Già il *Beatus* del *Justus ut palma florebit* (fig. 142 pag. 336), lungi dall'accontentarsi di assimilare il giusto ad una semplice palma, ce lo mostra mentre scala l'albero con l'accetta in mano, per coglierne i frutti che non potrebbe mai raggiungere se rimanesse al suolo (notiamo fra l'altro come questa miniatura conferisca un'espressione grafica toccante del mistero della crescita-espansione verticale proprio del simbolo naturale dell'albero che vediamo salire ed invadere il cielo stellato).

Tale nostalgia ascensionale non è evidentemente propria del cristianesimo; essa è stata instillata da Dio nel cuore degli uomini i quali la esprimono ciascuno nel proprio modo, in funzione della propria cultura e della propria civiltà. Alcuni esempi possono aiutarci a percepire la profondità umana di questo sentimento e il suo carattere universale.

Nell'ordine rituale, ricordiamo il caso tipico degli sciamani che innalzano il tronco di una betulla nel centro della loro capanna, facendo passare la cima dall'apertura del focolare paragonata al polo celeste e scalandolo, secondo il rito, per sbucare nell'aldilà. Nell'ordine

iconografico, la decorazione dei tamburi magici che essi utilizzano è così espressiva che ci dispenserà dal commentarla (fig. da 71 a 75, pag. 160-161). Vi riconosciamo l'albero rituale disegnato nel centro del mondo (fig. 75) o sulla montagna centrale (fig. da 71 a 73): gli astri, gli animali, gli uomini che lo circondano indicano che si tratta dell'albero cosmico. Esso supera il limite della divisione cielo-terra e raggiunge il polo celeste, centro assoluto; talvolta diversi alberi come delle scale, culminano ciascuno in una stella o un astro (fig. 75). I rami ben separati segnano i cieli a piani successivi che gli sciamani scalano uno dopo l'altro (fig. 75, cfr. con la foto 121). Il firmamento è un universo animato, le stelle e gli astri vi sono trasportati da cavalieri che si muovono nel senso di rotazione delle stelle, essendo il polo supposto al centro del tamburo (fig. 74; cfr. la pietra runica svedese, foto 9).

La miglior sintesi di ciò che vorremmo far comprendere è offerta da un capitello della chiesa di Souvigny. Sul lato destro, un personaggio sale su un albero (foto 123). Sopra la sua testa una mano volta verso l'alto solleva un ciuffo di foglie, per indicare che una presenza discreta sostiene lo sforzo dell'arrampicatore. La dimensione totale del suo gesto è descritta al centro del capitello. Il personaggio vi compare con le braccia stese come qualcuno che arrivi alla vetta dopo una scalata e il gesto indica un'effusione dell'anima, un autentico compimento dello slancio del gesto, sottolineato dai due ciuffi di verde a forma di ali che lo inquadrano formando la cima dell'albero: si tratta chiaramente di una ascensione spirituale che ha condotto ad un livello di esistenza superiore. Ciò è ancora espresso dal motivo iconografico dell'uomo issato sulle sue stesse spalle; è l'uomo che si supera, che trascende il suo stato originale. Così ci appare il personaggio del capitello; il suo sostegno, la sua scala, non sono tanto l'albero che è solo un simbolo, quanto se stesso.

La contropartita di questa elevazione è raffigurata sul lato di sinistra, con il tema anch'esso classico della caduta: un uomo la cui rigidezza accentua maggiormente il movimento di caduta, precipita con la testa in basso (foto 122).

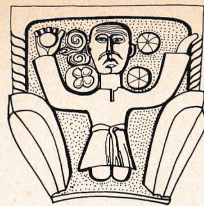
Il tema sintetizzato in questo capitello comprende dunque tre aspetti: ascensione, accesso ad un ordine superiore e caduta sui quali avremo modo di tornare.

L'ascensione

Abbiamo già trattato a sufficienza il tema dell'ascensione e della scalata simbolica degli alberi. Tale salita al cielo ha determinato una variante interessante e poco nota, l'uomo in ascesa. È un personaggio che si innalza nell'atmosfera senza soccorso visibile. Per suggerirne l'idea, lo si rappresenta preferibilmente nella stessa posizione: le due braccia levate come gli oranti, le gambe ripiegate all'indietro per dimostrare la mancanza di appoggio. Egli compare, per esempio, sul portale di Ripoll (fig. 145 pag. 359). Sul lato sinistro di un capitello di Raix (Charente), egli appare unito ad una magnifica stella: è l'uomo resuscitato che sale al cielo; nel centro, appare morto, rigido e orizzontale; a destra, il lupo al quale è sfuggito. Su un capitello di Rozier-Côtes-d'Aurec, lo vediamo elevarsi su uno sfondo di stelle (fig. 146 pag. 359). Spesso compare nelle chiavi di volta dei portali e talvolta lo si vede assimilato a Cristo portato in cielo dagli angeli, come a Benet (Vandea) (foto 146): qui, egli può servirsi delle gambe e riposare su un piccolo basamento conservando, però, le mani levate.

A Besse, gli angeli gli fanno un sedile con un velo per portarlo (fig. 134 pag. 326). Altrove, gli artisti preferiscono semplicemente lo sviluppo di un motivo decorativo di ali o di


145


146


147


148

angeli. Un capitello di Puy ci turba maggiormente per il gesto del fanciullo che si affida all'angelo venuto a cercarlo e a sottrarlo ai dragoni che si precipitano per divorarlo (foto 141), certamente anche per il ricordo di alcune esperienze intime che ad ogni uomo un giorno o l'altro capita di vivere. La stessa idea può venire espressa attraverso l'uomo elevato al cielo da due uccelli ai quali si aggrappa o che lo afferrano per il becco e gli artigli (foto 139). L'arte romanica ne conosceva numerosi esempi. Gli uni alludono a racconti leggendari (ascensione di Ganimede in cielo grazie a due aquile), gli altri sono solamente simboli dello slancio.

L'accesso ad un piano superiore

Forse, questo è l'aspetto più inatteso di tale iconografia, e purtuttavia rivela un concetto estremamente semplice. San Gregorio Magno ce ne fornisce una valida espressione quando spiega che «attraverso la contemplazione per la quale siamo elevati al di sopra di noi stessi, noi siamo quasi trasportati nelle atmosfere». Essere collocati al di sopra di noi stessi, essere elevati nell'aria, queste sono le due prospettive che lo scultore ha interpretato in maniere differenti ma omogenee nei gruppi che ci accingiamo a considerare. L'uomo saggio si supera, accede ad uno stato spirituale superiore alla sua condizione ordinaria o precedente. Tale iconografia si presta ad indicare uno stato trascendente. Un curioso capitello di Saint-Romain-sous-Gourdon (Saône e Loire; fig. 147 pag. 359) costituisce una variante di quello di Souvigny. A sinistra, l'uomo a cavalcioni sulle sue spalle; a destra, sotto forma di una bambola, la sua anima viene portata in cielo da un personaggio che sostituisce l'angelo abituale; al centro, in un buco, le anime arrivano in cielo al termine del loro periplo ascensionale. Un altro capitello della stessa chiesa sviluppa lo stesso motivo, ma semplificandolo (fig. 148 pag. 359). A sinistra, l'uomo e null'altro; a destra, la sua anima portata in cielo da due braccia; in centro, la sua testa che appare nell'apertura del cielo.

Lo sconcertante simbolismo dell'uomo issato sulle sue stesse spalle può essere interpretato in diversi modi. Negativamente, in questi versi di R. Tagore: «O insensato, che cerchi di portarti sulle tue spalle!» (*Offerte liriche*). Al contrario, sulla Croce delle Scritture di Clonmacnois (Irlanda), per significare che san Matteo era stato sollevato al di sopra di se

stesso dal fenomeno dell'ispirazione, l'Apostolo è stato sdoppiato in una ambiguità che ha fatto sopprimere le ali del suo angelo: sotto, si presenta come un uomo terreno in posizione di preghiera per ricevere la luce che viene dall'alto; sopra, è posto a cavalcioni sulle sue spalle, trascendendo la sua condizione abituale di creatura umana grazie all'azione del suo angelo ispiratore con il quale qui si identifica, mentre tiene in mano il libro ispirato (foto 127).

Una grande vetrata del transetto sud della chiesa di Notre-Dame di Chartres rappresenta gli Evangelisti sulle spalle dei Profeti. Questi hanno preceduto, preparato, reso più facile il cammino dei primi. Ma tra i due gruppi vi è di più di un'anteriorità cronologica, più di una complementarietà dottrinale. Vi è la cesura dei due Testamenti. Con l'Incarnazione, l'umanità ha accesso ad un livello di vita superiore. Ciò che si è svelato agli occhi dei discepoli di Cristo era inaccessibile alla lunga sequenza dei loro predecessori. Tuttavia, all'interno di una storia salvifica in cui ciascuno riveste una funzione irrinunciabile, tutti sono solidali. Il terrore sacrale che li coglie tutti, Profeti come Apostoli, non ha mai raggiunto la stessa intensità d'espressione di uno dei più bei capitelli di tutta l'arte romanica, a Payerne (Svizzera). Nella loro rigida gerarchia, legati alla loro vocazione biblica, essi bevono cogli occhi sbalorditi l'invisibile che si palesa (foto 118). Quest'arte è sacra perché mostra ciò che non si vede. Sotto la balaustrata punteggiata di stelle che indica la zona celeste e trascendente riservata ai grandi ispirati, una fila di uomini reggenti i viticci terreni, in virtù della loro fede partecipano alla visione che gli autori sacri rivelano loro.

L'opposto dell'uomo issato sulle sue spalle è l'uomo che per il peccato è caduto al di sotto di se stesso, sotto la sua animalità tirannica, e che da quella è roso così come lo vediamo a Macqueville (Charente-Maritime; foto 128): infelice espressione dello stato in cui il peccato riduce l'uomo che vi si abbandona.

La caduta

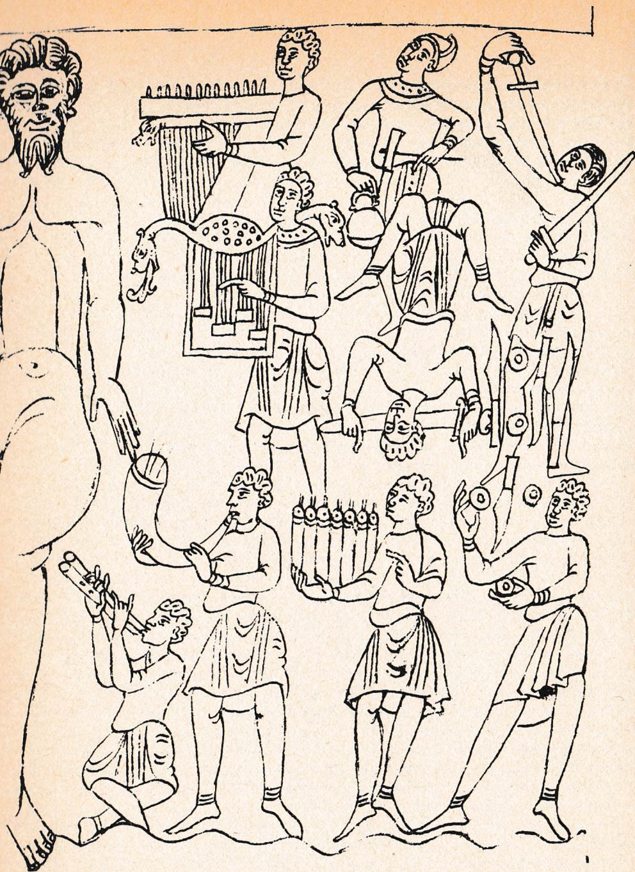
L'interessante espressività della caduta ne fa un simbolo particolarmente utilizzato. La leggenda della caduta di Simon Mago, che gli Apostoli Pietro e Paolo osservano rovinare dall'alto della sua altezza, ci consente di indagarne le possibilità. Vi riconosciamo l'essenza immaginaria della caduta del tiranno descritta da Isaia. Ne abbiamo precedentemente notato il carattere tipico. La caduta di Simone è diventata l'immagine della caduta del peccatore (foto 124). Essa è rappresentata sul retro della croce irlandese di Monasterboice, dedicata al Giudizio universale. Lo scultore d'Autun ne ha fatto un capolavoro. Il simbolismo dell'uomo rovesciato—autentica controumanità—è così forte che si è affermato anche in soggetti dove non ci si attenderebbe affatto di incontrarlo: per esempio, nella crocifissione di san Pietro con la testa in basso (foto 125)! Gli *Actus vercellenses* vedono in effetti nella posizione di Pietro crocifisso a testa in giù un simbolo della caduta originale, un ricordo del momento in cui l'uomo per la prima volta peccò. Se l'influenza gnostica dell'ambiente è incontestabile, occorre però notare che il fondamento dell'idea è da ricercarsi in una situazione decisamente cristiana, interamente ortodossa e tradizionale che serve da controparte dialettica: nella croce di Cristo, con la testa in alto, l'umanità riceve una direzione diversa; arrestato nella discesa, il movimento è nuovamente orientato verso l'alto. Anche Pietro grida nella gioia: «O nome della croce, mistero nascosto! O grazia inesprimibile contenuta in quel nome! O natura umana che non può essere separata da Dio! Conoscete dunque ora il mistero nella sua pienezza e sapete quale fu il principio di tutto! Perché il primo uomo, di cui ricalco la natura nella mia posizione, è caduto con la testa in avanti». È l'aiuto gratuito di Dio che solo può rialzare la natura umana decaduta.

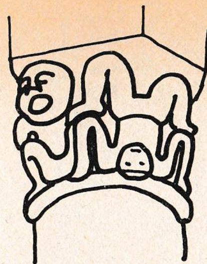
L'idea sembra scolpita negli enigmatici capitelli del portale di Neuilly-en-Donyon. Il timpano è occupato dall'adorazione dei Magi; il trono di Maria poggia sul dragone vinto, per dimostrare che la promessa del Protovangelo si è avverata. L'architrave esprime la salvezza.

A sinistra, il peccato originale che ha allontanato l'uomo dall'albero della vita; a destra, Nostro Signore, pane vivo disceso dal cielo, nuovo albero della vita, nel momento della cena offerta da Simone. A sinistra, Eva peccatrice coglie la mela; a destra, sotto la tavola del banchetto, la peccatrice pentita, nel nome di tutta l'umanità, bagna con le lacrime i piedi del suo salvatore asciugandoli amorosamente con i capelli.

L'opposizione continua sui due capitelli che inquadrano la porta. A sinistra, dal lato quindi ove è stato commesso il peccato originale, un demonio rabbioso calpesta un dannato steso sul dorso (foto 129). A destra, Daniele leccato dal leone che doveva divorarlo: immagine del Cristo che ha reso inoffensiva la morte. Dietro il Cristo, l'angelo che secondo la narrazione biblica trascina Abacuc per i capelli fino alla fossa di Daniele per portargli da mangiare. Di fronte, a sinistra, dietro la tortura del dannato, un uomo rovesciato cade con la testa in giù (perfetta replica plastica del cavaliere dannato che precipita negli inferi del timpano di Conques): è l'immagine del peccatore così come l'ha reso il peccato originale (foto 129). Ma egli non è abbandonato alla sua triste sorte. Come un altro Protovangelo trasposto, un personaggio sorridente e pacifico afferra l'infelice per i capelli strappandolo al luogo maledetto e rialzandolo in piedi; egli agita un ramo frondoso, simbolo di vita. Si ricordi quel sermone di san Bernardo: «È impossibile che gli uomini non cadano qualche volta fintanto che vivono su questo mondo, ma mentre alcuni si distruggono cadendo, altri non si distruggono affatto, perché Dio ha steso la sua mano per accoglierli nella loro caduta» (II sermone sul salmo 90, n. 1). La successione delle quattro facce dei due capitelli osservati da sinistra a destra come l'architrave che li unisce, risulta dunque la seguente: «il supplizio del dannato, il peccatore afferrato per i capelli, il profeta tirato per i capelli da un angelo, il Cristo vincitore della morte, e dietro il leone, le foglie della vita. Difficile stabilire se l'artista volesse mettere in relazione le due scene degli uomini tenuti per i capelli. Ad Anzy-le-Duc, sul capitello di sinistra del portale, si scorge ancora una volta l'uomo rovesciato afferrato per i capelli, ma in questo caso, egli appare da solo. Il capitello di fronte è molto rovinato (fig. 112 pag. 275): pare di riconoscervi due uomini accovacciati. Il primo ha le mani legate ad una sbarra che passa all'altezza delle sue caviglie, il secondo è impedito nel movimento da una corta corda fissata al suolo ed attaccata al suo collo. A Vézelay, numerosi capitelli mostrano un uomo che ne afferra un altro per i capelli: ogni volta si tratta di un assassino che ghermisce la sua vittima mentre la colpisce con l'altra mano; il rapporto sembra puramente plastico.

L'uomo che cade con la testa in basso è l'ultima espressione di un tema più generale, quello dell'uomo rovesciato, che non va confuso col tema dell'acrobata: quest'ultimo è stato spesso scolpito sui capitelli delle chiese romaniche. Il saltimbanco occupava un posto importante nel mondo medievale a fianco dei trovatori e di altri attori ambulanti; era presente in ogni festa ed esprimeva lo stupore divertito, la gioia di quelle riunioni o la farsa. L'uomo medievale aveva abbastanza buon senso per ammetterlo nel suo tempio. Non ci si





150



151

può impedire di pensare a quel famoso *jongleur* di Notre Dame, il quale, come il suo lontano predecessore, il re David che danzava impegnando tutte le sue energie davanti all'arca, eseguiva le sue più belle piroette, la notte, solo, davanti all'altare della Vergine. Un'illustrazione della Bibbia di Roda (XII secolo) ricostruisce davanti ai nostri occhi una scena quotidiana di vita contemporanea (fig. 149 pag. 362). Si tratta degli onori resi, secondo il volere di Nabucodonosor, alla grande statua d'oro che egli aveva fatto erigere, con l'ordine per tutti gli abitanti del suo regno di prostrarsi davanti ad essa (Daniele III). Fu per aver rifiutato questo gesto d'idolatria che i tre fanciulli ebrei furono gettati nella fornace ardente.

Il miniaturista ha interpretato l'ordine secondo l'uso del tempo. Non si è accontentato di disegnare a sinistra un gruppo di adoratori prostrati. Andando oltre l'assoluta fedeltà al testo, sulla destra, egli ha rappresentato una piccola festa: jongleurs, suonatori, ingoiatori di lame e acrobati con la testa in giù, celebrano un culto alla statua esercitando la loro arte. Per il miniaturista, questo omaggio è d'ordine religioso. Occorrerà dunque essere prudenti prima di relegare sistematicamente tutti gli acrobati dell'arte romanica nella categoria delle bizzarrie—per cui bisogna tuttavia riconoscere che l'uomo romanico nutriva grande passione—o in quella dei motivi puramente decorativi, i quali incontestabilmente hanno approfittato della leggerezza plastica del tema al fine di dare movimento ai capitelli perché fossero più piacevoli a vedersi. La sinusoide degli uomini accostati a spine di pesce di Ladignac-le-Dong (Haute-Vienne; fig. 150 pag. 363) costituisce un esempio perfetto di quest'unico apporto decorativo. Senza dubbio è lo stesso caso del capitello di Aulnay della fig. 151 (pag. 363) e di quelli di Trôo (Loir-et-Cher, fig. 152 pag. 364) e di Droupt-Sainte-Marie (Aube; fig. 153 pag. 364). Non di rado avviene che il motivo originale traspaia ancora o che si assista ad autentiche fusioni, anche se sarebbe meglio dire confusioni. Le figure 152 e 153 rappresentano a prima vista dei personaggi impiegati come semplici cariatidi raccolte su se stesse per soddisfare la legge del quadro; la posizione originale, tuttavia, potrebbe essersi ispirata ai motivi dell'*uomo ascensionale* che sale verso il cielo con gambe e braccia levate (fig. 145 e 146 pag. 359; ecc.).

Teniamo presente infine che un'importante numero di soggetti dell'arte romanica hanno attinto ai favolosi racconti lasciati in eredità dall'arte dall'antichità o inventati dai



152



153

trovatori che allora tutto il mondo conosceva e la cui diffusione perdurò per tutto il Medioevo: Erodoto, Plinio, Mela, romanzi pseudostorici quali il romanzo di Alessandro, favole di Esopo, racconti di diversa natura... creavano delle figure tanto più prestigiose quanto più venivano avvolte in un mistero impenetrabile.

L'uomo capovolto unico nella sua originalità, è un uomo con i piedi per aria o sottosopra cioè, come dicevano benissimo gli *Actus vercellenses*, rivoltato, rovesciato.

Avendo perduto lo stato eretto, egli ha perduto tutto ciò che simboleggia e sottintende lo slancio vero l'alto, verso il cielo, verso lo spirituale, egli non risale più l'asse del mondo in direzione del polo celeste e di Dio; al contrario, s'infossa nel mondo animale e nelle tenebrose regioni inferiori. Nella lotta morale con se stesso e contro il suo peccato—lotta che si profila dietro scene apparentemente insignificanti come quella dei lottatori durante la rissa—la sconfitta colpevole è indicata dal rovesciamento del vinto: bastonato con la testa in giù a Bois-Sainte-Marie, capovolto da un dragone che lo fa ruotare su se stesso ad Anzy-le-Duc, afferrato da due leoni a Dorat (foto 140). Quest'ultimo capitello è piuttosto curioso: a prima vista poco decifrabile, il soggetto balza nettamente all'attenzione nel momento in cui viene l'idea di capovolgere l'immagine; è certamente così che il personaggio è stato concepito dall'artista: in posizione eretta, con le braccia e il panno della tunica che ricadono, quindi egli l'avrà capovolto—dal momento che tale era il suo tema—e stretto fra due leoni che gli afferrano i piedi con i denti, avvolgendolo con le code. A La-Chaize-le-Vicomte il tema appare più elaborato e, in un certo senso, più incisivo (foto 83): come a Vézelay, si tratta dell'uomo che si è lasciato incantare dal musico diabolico, simbolo della tentazione, che si intravvede con l'archetto in mano proteso verso la sua vittima ridotta allo stato di marionetta acrobata che si agita con la testa in giù. L'uomo che gli tiene la mano è già trascinato nel turbine, sollevato, disteso e subito a sua volta rovesciato. Sull'altro lato, simmetricamente rispetto al musicista, una donna dallo sguardo duro cavalca un dragone ondeggiante col muso di leone che si rivolta per morderla (foto 84). Alle sue spalle un personaggio; la coda di rettile prolunga su quel lato le spire del movimento vorticoso che conferisce a tutto il capitello una sgradevole sensazione di vertigine. La versione animale—e realista—di quel capitello si trova nella stessa chiesa, sul lato sud (foto 85). Di nuovo

il musico diabolico è presente, ha cambiato lo strumento; davanti a lui, ammaliato dalla sua musica, la vittima si produce nelle acrobazie che quello comanda; questa volta è un leone sospeso con le zampe alla sbarra di un trapezio: il leone della lussuria, che si agita nella posizione della sirena con la doppia coda dal canto irresistibile. Il senso di malessere aumenta sulla destra dove il peccato si consuma: la bestialità dei disordini carnali è stata scolpita con un realismo di cui si rinvengono molti altri esempi nell'arte romanica, ma tutti lontani da una simile espressività. Già solo l'aspetto di questi esseri—così in accordo con quello della donna lussuriosa (foto 84)—ispira l'orrore del vizio di cui essi mostrano lo scandalo. L'antitesi dell'uomo rovesciato del primo capitello (foto 83, 84)—la virtù e le sue conseguenze—si trova invece su un terzo capitello della stessa chiesa, con il tema dell'uomo dal viso radioso innalzato verso il cielo da due uccelli ai quali egli si tiene aggrappato con le due braccia.

Sul portale di Lichères, questa lotta acquista nettamente un significato cristiano (foto 131): sulla faccia destra del capitello, il fedele atterra il dragone mettendogli il piede sul collo, come Maria, e la lancia nella gola, come san Michele; su quella sinistra, il peccatore cade con la testa in giù.

Un capitello della navata settentrionale di Granson (Svizzera) si rivela particolarmente chiaro (foto 130): un personaggio centrale medita in piedi, le mani incrociate sul petto, lo sguardo fisso lontano su un oggetto che l'assorbe interamente; la sua alta statura riempie lo spazio, le sue gambe filiformi e quasi inutili, la sua maestosa prestanza, la sua completa indifferenza verso le teste allucinanti che lo attorniano, altri particolari ancora, stanno a significare che quell'uomo non appartiene già più al mondo di quei mostri e delle loro vittime. Queste ultime sono strette nella tenaglia serrata delle mascelle diaboliche, dai denti quadrati come i merli di una torre, e pendono tristemente, la testa in giù, i tratti raggrinziti in un doloroso ghigno, come dei fantocci gualciti e spezzati. Si tengono per mano: a destra, un uomo dalla testa rasata, a sinistra, una donna dai lunghi capelli e dalla gonna rialzata: potrebbe trattarsi di un fatto vissuto che lo scultore ha fissato nella chiesa per mettere in guardia le generazioni presenti e future. Raramente, l'opposizione tra la verticalizzazione e la caduta raggiungerà simile intensità drammatica in tanta semplicità. (cfr. con l'anima dell'ubriacone morto che i demoni vengono a cercare: fig. 154 pag. 366). Sul magnifico fonte battesimale di Valleberga (Svezia; fig. 155 pag. 366) il peccato, odioso fra tutti, di Salomé, è trattato con un ardito rovesciamento della creatura che per la voluttà della sua danza seduce il re Erode e ne ottiene l'ordine di far decapitare Giovanni Battista e di riceverne la testa su un piatto nel mezzo della festa. L'artista, attraverso il gioco delle due teste trattate come due triangoli simmetricamente rovesciati, quella di Salomé rovesciata, quella del martire diritta, suggerisce meglio di qualunque discorso dove stia la vita, quella destinata a non finire mai, e dove la morte, quella che può abitare sin da quaggiù nel corpo di un vivente.

Una miniatura del *Beatus di Girona* presenta una visione cosmica della riprovazione di Salomé. Vi è illustrato il flagello del secondo angelo descritto nell'Apocalisse di san Giovanni, nel cap. VIII, 8-9: «Il secondo angelo suonò (con la sua tromba)... Allora una massa enorme ed infuocata, come una montagna, fu scagliata nel mare ed un terzo del mare divenne sangue; perì in tal modo un terzo delle creature marine e un terzo delle navi fu distrutto». L'artista ha rappresentato rovesciate le creature morenti tra i flutti, capovolta anche la montagna che sta colando a picco; nella parte mediana si profilano le sagome delle



154



155

navi sopra le fiammate della montagna infuocata e l'angelo nell'atto di sorvolare la scena suonando la sua tromba.

La foto 137 rappresenta la distruzione di Babilonia, la città peccatrice che nella sua follia si scaglia contro i servi di Dio. ANANIAS, AZARIAS, MISAHEL, i tre giovani ebrei gettati nella fornace ardente di Nabucodonosor, sono simboleggiati da tre arcate ben costruite; i tre giovani non sono rappresentati; tra le arcate pendono dei veli preziosi come quelli che nascondono i santuari... Al contrario i persecutori compaiono in piena luce a testa in giù, irriducibilmente capovolti, strappandosi i capelli per la disperazione; la loro intima rovina è simboleggiata dalle arcate sconnesse e pericolanti in contrasto con le tre arcate dei giovani ebrei. Il duplice grande serpente circonda la composizione. Nella parte inferiore, i mercanti della terra e i navigatori si lamentano alla vista del disastro.

Sedici fogli oltre, una miniatura (foto 138), illustrando il capitolo II dell'Apocalisse, fornisce una replica biblica del soggetto del capitello di Souvigny (foto 122 e 123). Nella parte inferiore, i reprobi capovolti in arcate anch'esse capovolte: è il mondo messo sottosopra dal cataclisma della giustizia. Nella parte mediana, gli uomini sulla terra; essi contemplano i due testimoni che a destra, dopo aver subito la persecuzione e la morte, passano ora dalla zona terrestre mediana alla zona celeste superiore; li vediamo elevarsi, preceduti da un angelo. I loro sguardi sono volti verso il Cristo in gloria, che nell'interno della sua mandorla troneggia adorato dagli angeli. Ritroviamo il tema dell'ascensione o della verticalizzazione divenuto perfettamente esplicito ed ulteriormente rinforzato dall'iscrizione che riconosce nei due testimoni, Elia ed Enoch, i due personaggi dell'Antico Testamento che furono misteriosamente trasportati in cielo.

Un ultimo gruppo, quello della cattedrale di Valère, a Sion (Svizzera), ci riporta al motivo dell'albero, in una piccola sintesi di tutti quei temi che ad esso sono connessi. Rileviamo prima di tutto, nel transetto nord, il dragone, rettiliforme, mentre inghiotte il credente (foto 132), e nel transetto sud, la balena di Giona, anch'essa rettiliforme con il credente per metà inghiottito o rigettato (foto 133); quindi abbiamo due aspetti del tema dell'inghiottitore, che prosegue nei capitelli del coro, dove assistiamo alla Resurrezione. Nel primo, da una maschera scolpita con notevole vigore espressivo, esce, come due lingue, il soffio vitale materializzato nel nostro piccolo dragone (foto 135); ma stavolta l'uomo esce dalla sua gola con le braccia levate, affrancato dalla morte per la nascita alla vita nuova. Egli stringe con la mano l'orecchio della maschera che gli ha comunicato la vita e alla quale egli sarà fedele per sempre. Il motivo viene ripetuto quattro volte a lato delle due grandi maschere dispensatrici di vita (foto 134, 135). Queste sono inquadrate a loro volta da motivi spiritualizzanti (gli uccelli tra le foglie, a sinistra, foto 134), o che esprimono l'accesso ad uno stato superiore (i personaggi sulla cima degli alberi, a destra, foto 135). Il secondo capitello sviluppa lo stesso simbolismo ma con alcune varianti (foto 136); a destra, una serie di maschere vengono rette da aquile (stessa idea della foto 139), a sinistra, due personaggi sollevano, tenendolo con le mani, un albero in cima al quale compare una figura umana (stessa idea della foto 121 e 123). Si tratta di due temi ascensionali. Il grosso capitello centrale sviluppa un'opposizione fra le figure d'angolo e il motivo di mezzo: agli angoli appaiono degli uomini che, non sapendo innalzarsi, sono ricaduti sui quattro arti, cioè sono retrocessi allo stato animale; contrastano con il motivo centrale in cui vediamo quattro figure che, facendo sedile con le mani intrecciate ad un uomo e sollevandolo da terra, gli consentono di elevarsi nell'aria come avviene ad una figura a sinistra, che sta salendo lungo l'albero ascensionale. La trasposizione animale di questo soggetto della foto 136 potrebbe aver attinto ad un capitello di Neuvy-Saint-Sépulcre (Indre; foto 86): le scimmie d'angolo appaiono in contrasto con il leone ascensionale (eliminando il consueto uomo ascensionale, cfr. fig. 145 e 146 pag. 359) che si eleva tra due grosse stelle, zampe-braccia, zampe-gambe e code elevate, irresistibilmente attratte verso l'alto. Le scimmie accucciate, come schiacciate, non indicano ancora la decadenza completa: essa si manifesta sulle facce laterali nella figura del leone raccolto su se stesso, che si morde furiosamente la coda e volge contro di sé la prodigiosa vitalità di cui la natura l'ha provvisto, senza possibilità di uscita da quel cerchio infernale... (nota 10, pag. 473).

Nelle pagine precedenti, abbiamo raccolto attorno al simbolo dell'albero un certo numero di riflessioni apparentemente slegate ma in realtà strettamente connesse da un unico motivo: il mistero della vita. Abbiamo notato che quest'ultima è spesso considerata come crescita, spiegamento, verticalizzazione ed ascensione e che quest'aspetto se non è evidentemente esaustivo, è certamente di primaria importanza a livello dei dinamismi dell'immaginazione. L'albero evoca inoltre la pienezza che si attribuisce ai simboli cosmici, è un'immagine dinamica del mondo: mondo naturale, sovrannaturale, mondo degli uccelli, della grazia. L'albero di Jesse riunisce queste peculiarità: esso è ancora il centro del mondo, mondo sacro come ai tempi dei patriarchi, albero fecondo come i fiumi che escono dal Paradiso che compaiono con esso nel capitello di Cluny. Centro custodito, separato dal profano, al quale non si accede se non con il superamento di una soglia, di una rottura di livello, che può avvenire per grazia, sotto lo sguardo vigile del mostro guardiano o per l'impegno morale che merita quella benevolenza, come nella lotta di Giacobbe con l'angelo.

Lotta in cui non si vince mai se non accettando di essere vinti dal più forte: Giacobbe si allontana zoppicando, il leone inghiotte la vittima che di lì a poco risusciterà, il cristiano sprofonda nelle acque della morte da cui emerge, come una nuova creazione, l'albero della vita. Questa lotta morale spesso diventa la verticalizzazione dell'albero nella sua crescita naturale: l'umanizzazione sottintende la spiritualizzazione: essa prepara l'effusione di grazia. A cavalcioni sulle proprie spalle, l'uomo diventa il proprio fogliame che trascende il sottomondo del tronco. Capovolto, eccolo peggio della bestia; egli affonda nel fango informe da cui Dio l'aveva tratto per insufflargli lo spirito dei vivi.

Ora, sullo sfondo di questa decorazione immaginaria, noi proietteremo il simbolismo della croce, così denso e così pregnante che era necessario prepararlo debitamente.

L'albero della croce

In quest'ultima parte del nostro capitolo, prima di affrontare l'assimilazione della croce e dell'albero, esporremo una serie di osservazioni preliminari riguardanti il simbolismo della croce in se stessa.

La croce rende esplicito il mistero del centro. Essa è diffusione, emanazione, ma anche riunione, sintesi. È il più completo di tutti i simboli; nessun'altro quanto questo sa condensare nel più essenziale dei segni la più vasta delle sintesi. Forse è il simbolo più universale, infatti tutte le civiltà lo hanno compreso nel proprio patrimonio simbologico.

La croce costituisce l'elemento fondamentale dello schema che abbiamo evidenziato alla base delle immagini del mondo o del luogo sacro. È un simbolo spaziale e temporale e questa proprietà privilegiata lo rende adatto ad esprimere il mistero del cosmo animato.

Per questo essa si sovrappone sempre—in un modo o nell'altro, e con una sovrapposizione non tanto geometrica quanto immaginaria—al tempio cosmico che è la chiesa. La chiesa costituisce la sintesi liturgica dell'universo animato da Dio, dell'universo reso presente dalla epifania permanente delle strutture e dei cicli naturali. La chiesa è al centro del mondo, e l'uomo liturgico è al centro della chiesa. In essa e per essa, egli si orienta e con il suo orientarsi determina la direzione e il senso del mondo. Egli lo ricapitola e così lo dilata nell'espansione cruciforme. La croce del microcosmo-chiesa non è tanto quella costituita dal suo perimetro (la navata che si incrocia con i bracci del transetto, dal momento che questa forma può fare difetto) quanto quello della sua intima espansione nelle quattro direzioni dello spazio. È questa relazione psicologica, così imperativa nell'uomo, che gli conferisce misteriosamente la coestensione dei quattro orizzonti, dei quattro venti dello spazio. È ancora essa che inscrive nello spazio il cerchio delle stagioni, scandito dall'alternanza rituale dei solstizi e degli equinozi che sono i quattro punti cardinali del ciclo liturgico (Natale, Pasqua, San Giovanni, San Michele). È ancora essa che salda la croce cardinale terrestre sulla celeste e fonda il simbolismo dei loro rapporti. Questo rapporto è animazione, e la sua espressione più vivamente percepita dalla psiche umana è quella della rotazione della sfera del mondo attorno al suo asse polare; tale asse è perpendicolare al grande cerchio dell'orizzonte, del luogo sacro, e forma con una qualsiasi delle parallele al suolo una croce,



156

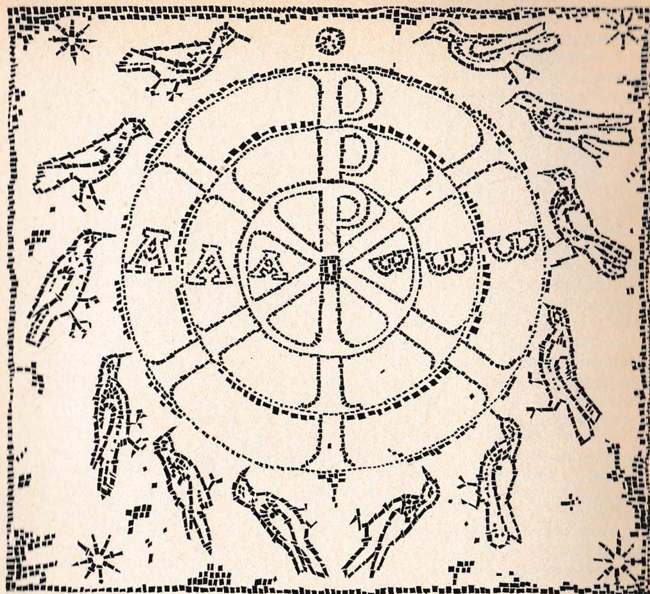
questa volta drizzata verticalmente.

Queste due croci, croce orizzontale, d'orientamento cardinale, e croce verticale assiale, in realtà non sono che una sola croce: quella a tre dimensioni e a sei bracci che orna i campanili delle chiese orientali. In Occidente, essa assume la forma della girandola in cima ai campanili divisa alla base da una croce orizzontale orientata. Tale è la croce del mondo vivente, la croce che fa della chiesa il centro e la ripetizione del cosmo liturgico. Poiché essa è perfettamente coestensibile ai simboli del cosmo naturale non meno perfettamente misura il microcosmo che è la chiesa. In essa e per essa la vita e il movimento emanati dal polo celeste, simbolo di divinità, si trasmettono al centro sacro terrestre: all'altare, al santuario, alla chiesa, e raggiando da questo centro, a tutto l'universo.

La croce tridimensionale è la più perfetta immagine sacra del mondo. È il segno visibile della trinità nell'unità. Il sei caratterizza la creazione-emanazione; si ricordino l'opera di sei giorni e tutti i motivi sestuplici incontrati nel contesto della creazione, per esempio sui portali romanici ove si potrà incontrare sei volte la maschera della terra che vomita viticci tra cui giocano alcuni animali. Il settenario indica la conclusione e la pienezza (il settimo giorno) ottenuti quando si aggiunge al computo dei sei bracci il punto centrale da cui essi emanano o dove vengono riassorbiti nell'unità indifferenziata. Dio sta in questo centro: «Volgendo il suo sguardo verso queste sei estensioni come verso un numero sempre uguale, egli conclude compiutamente il mondo; egli è l'inizio e la fine; in lui si compiono le sei fasi del tempo e da lui esse ricevono la loro indefinita estensione; là è il segreto del numero sette» (Clemente d'Alessandria).

La croce tridimensionale può essere rappresentata in modi assai differenti. Sulla superficie piana, la sua forma più semplice è la stella a sei bracci, più o meno regolari sia per la loro dimensione che per la disposizione; la verticale zenith-nadir appare spesso distinta dalla croce orizzontale e orientata da una freccia, una fiamma, un cerchio, un motivo qualsiasi. Si riconosce la forma nota del crisma (fig. 156 pag. 370), simbolo polivalente vecchio come il mondo (cfr. fig. 54, pag. 135), che la simbologia cristiana si è compiaciuta di utilizzare, dopo un semplice battesimo mentale che risulta sia dalla lettura della X e della P, le prime due lettere del nome di Cristo in greco, sia dall'incrocio di questa X con la I di Jesus. Il monogramma di Cristo diventava la formula simbolica della salvezza universale operata dalla croce di Gesù Cristo.

Quest'ultima non appariva sul labaro di Costantino, mentre compariva il crisma; la conversione dell'imperatore consentì la sostituzione con mezzo secolo di ritardo: l'impero divenuto cristiano, abolendo il supplizio della croce, soppresse l'odiosa sensazione connessa allo strumento di tortura finché restò in uso; verso la fine del IV secolo il segno, spogliato



157

di quel senso, diviene degno di rivestire la livrea di gloria sopra il segno delle ferite. La croce latina compare in seno al crisma stesso ma conserva in alto l'anello che ricorda la P e costringe a rilevare nell'incrocio l'antica X raddrizzata. All'inizio del V secolo l'anello sparisce, e nasce la nostra tradizionale croce cristiana. Il crisma viene usato ancora, anzi in quest'epoca raggiunge le sue espressioni più perfette e trae dalla croce latina l'alfa e l'omega che spesso e volentieri gli vengono associate per assicurargli una cristianizzazione aliena da ogni equivoco segnico: questo riferimento al Cristo dell'Apocalisse, Pantocratore e Maestro del tempo, conferisce al vecchio simbolo le dimensioni della Rivelazione. Il mosaico del battistero di Albenga (V-VI secolo) rappresenta a questo proposito un vero capolavoro (fig. 157 pag. 371). Tutta la simbologia dell'emanazione-espansione, dell'*exitus-reditus*, che

abbiamo osservato sul piano dei fenomeni naturali e che abbiamo visto sottesa alla presentazione, da parte di san Paolo e dei Padri della Chiesa, del mistero dell'amore di Cristo, è qui presente.

Si noteranno il centro origine (cfr. foto 2), i cerchi disposti in triplice risalto (allusione trinitaria), la croce tridimensionale dei crismi, gli alfa e omega, le dodici colombe che rendevano presente la Chiesa universale diffusa in tutto il mondo, occupando il quadrato terrestre segnato ai quattro angoli dalle quattro stelle.

Si giunge così alla simbologia del tracciato di consacrazione delle chiese che si riassume in un segno, e precisamente nel crisma inquadrato dall'alfa e dall'omega. Il crisma è il simbolo del tempio cristiano considerato nel suo dinamismo liturgico che mira a fare del mondo umanizzato il corpo consacrato del Pantocratore «Il corpo di Cristo è la Chiesa» (san Paolo).

Simbolo dell'universo, simbolo della chiesa di pietra, la croce tridimensionale è ugualmente il simbolo dell'ultimo microcosmo della catena, l'uomo. La sagoma dell'uomo con le braccia aperte evoca spontaneamente quella della croce eretta; questo tracciato però è semplicemente uno schema incompleto; se infatti esso esprime a meraviglia l'orientazione verticale ed ascensionale dell'uomo come pure la sua lateralità destra e sinistra, non fa apparire la seconda dimensione della sua intima croce orizzontale: il davanti-dietro che privilegia l'incrocio laterale (ciò è ancor più chiaro nell'animale a quattro zampe che ha solo due dimensioni fondamentali: il davanti-dietro e la lateralità). La croce tridimensionale è la croce completa dell'uomo: essa struttura la sua spina dorsale che costituisce l'asse verticale dell'organismo. La simbologia dei microcosmi-macrocosmi si rivela perfettamente omogenea a tutti i livelli.

La croce completa del Cristo salvatore non è né panteista né semplicemente d'ordine naturale. La sua coestensione al mondo è opera dell'amore universale e ricreatore di Gesù. I simboli sensibili aprono alle realtà spirituali. «Radicati in questo amore voi riceverete la capacità di comprendere con tutti i santi ciò che è la larghezza, la lunghezza, l'altezza e la profondità, voi conoscerete l'amore di Cristo che va oltre ogni conoscenza ed entrerete per la vostra pienezza nella pienezza di Dio» (Efesini, cap. III). Vi si riconosce la simbologia storica diffusa al tempo dell'apostolo per designare la totalità dell'universo. Di comune accordo, i Padri della chiesa hanno interpretato questo testo leggendovi la croce cosmica di Cristo che invade l'universo per ricrearlo, quella croce che i Greci chiamavano «*sèmeion ekpétaséôs*», il segno dell'estensione. Il testo più classico dell'antichità cristiana a questo proposito è quello di sant'Ireneo: «Per obbedienza cui è stato fedele fino alla morte sul legno della croce, il Verbo ha espiato l'antica disobbedienza (quella dei nostri progenitori). E dal momento che Egli è il Verbo onnipotente la cui invisibile presenza è estesa in noi e riempie il mondo intero, la sua azione sul mondo continua ad esercitarsi in tutta la sua lunghezza, larghezza, altezza e profondità. Grazie al Verbo di Dio, tutto è sotto l'influenza dell'opera redentrice e il Figlio di Dio, con la sua benedizione, ha posto il segno della croce su tutte le cose. Perché era giusto e necessario che colui che si è reso visibile conducesse tutte le cose visibili a partecipare alla croce, ed è così che sotto una forma sensibile la sua influenza si è fatta sentire nelle cose visibili stesse. Infatti è lui che illumina le altezze cioè i cieli, lui che penetra le profondità di quaggiù, lui che percorre la lunga distesa dall'Oriente all'Occidente, lui che congiunge lo spazio immenso da nord a sud richiamando gli uomini dispersi in tutti i luoghi alla conoscenza del Padre».

Se la spiritualità cristiana è affascinata dalla croce, ciò non è dovuto in primo luogo alla sua insondabile ricchezza simbolica!

È che il Cristo morendo inchiodato ad una traversa fissata ad un palo ne ha fatto il segno storico del compiersi del disegno divino. Per il credente, la croce primaria è l'ultima nella storia: quella che fu piantata nella sera dei tempi sul Golgota, una croce silenziosa che con le sue braccia aperte esprime un amore grande come il mondo non aveva mai conosciuto. Un amore che ha trovato nello strumento del sacrificio il simbolo della sua grandezza. La passione di Cristo ha trasfigurato il segno della croce; ormai, al di là dell'antica immagine, è l'universale e misteriosa bontà del suo Signore che l'uomo redento percepisce e venera. Attraverso la comunione con il segno sacro, egli penetra nelle vertiginose profondità del disegno di Dio sul mondo, così come diceva san Paolo agli Efesini.

«Dalla croce su cui morì il Verbo creatore del mondo, il cristiano sposta lo sguardo verso il cielo stellato in cui si muove il cerchio di Elios e di Selene. Quindi, se egli si addentra nelle più profonde strutture del cosmo o penetra le leggi della costituzione del corpo umano, dappertutto—e fino nella forma dei più piccoli oggetti familiari—egli vede impresso il misterioso sigillo: la croce del suo Signore ha mutato radicalmente il mondo». Se egli considera la croce tridimensionale di san Paolo, essa è per lui «la legge della costruzione, lo schema fondamentale che Dio imprime ad ogni sua opera, quel Dio che segretamente, fin dalle origini, teneva gli occhi fissi sulla croce di suo Figlio» (H. Rahner). Certo, è proprio nel suo mistero «che sono state create tutte le cose, nei cieli e sulla terra, create da lui e per lui» (Colossesi, cap. I). Se egli scopre negli scritti di Platone che la grande X costituita dall'intersezione del cerchio dell'equatore con quello dell'eclittica disegna sulle nostre teste una croce piana che è il simbolo dell'anima del mondo, egli vede in ciò il grandioso annuncio della croce-in-cielo di Cristo.

San Cirillo di Gerusalemme spiega ai suoi catecumeni: «Dio ha steso le mani sulla croce per abbracciare le estremità dell'universo. Anche il monte Golgota è diventato il perno del mondo». Con Firmico Materno, il perno diventa l'asse dinamico che unisce cielo e terra: «Il legno della croce sostiene la volta celeste, e consolida le fondamenta della terra» (cfr. foto 40). E così pure mette in comunicazione i piani del mondo, costitutivi del luogo sacro. Andrea di Creta, riprendendo san Paolo, fa una litania della croce: «Riconciliazione del mondo, determinazione delle frontiere terrestri, altezza del cielo, profondità della terra, legame che unisce la creazione, lunghezza di tutte le cose visibili e larghezza dell'universo!».

«Il segno della croce apparirà nel cielo il giorno del Giudizio finale», canta l'inno della festa dell'Esaltazione della santa Croce nella liturgia latina.

La croce salda il ciclo del tempo del mondo, il grande cerchio creazionale: essa pone su tutte le cose il sigillo ultimo che le giudicherà secondo l'amore incarnato: «O croce piantata nella terra che rechi frutti in cielo! O nome della croce che racchiudi in te l'universo! Salute a te, o croce che tieni legato il cerchio del mondo! Salute, o croce che hai saputo dare alla tua sembianza informe una forma piena di senso profondo!» (*Atti apocrifi di Andrea*). Essa è il polo e il motore immobile di un mondo in movimento; *stat crux dum volvitur orbis*, la croce sta fissa mentre il mondo ruota: è il motto dei monaci.

L'uomo stesso trova nella croce l'espressione sintetica della sua intrinseca identità strutturale con il cosmo, con il vivente (foto 12, 17 e 18) e con il cielo che lo chiama. Egli vi legge anche il segno della sua irriducibile originalità. «Fisicamente l'uomo non differisce

in nulla dagli altri animali, fuorché per il fatto che egli è diritto (verticalizzazione-umanizzazione) e può stendere le mani» (Giustino). Inoltre, egli, anch'egli croce viva e attiva, croce eretta, può conservare e concludere il cerchio del mondo iscrivendosi all'interno del suo disegno (fig. 103 pag. 251), può ricreare in sé il mondo tracciando le fondamenta dei suoi santuari. «La volta celeste non è forse anch'essa a forma di croce? E l'uomo che cammina, che alza le braccia, anch'egli descrive una croce... Per questo noi dobbiamo pregare con le braccia stese, al fine di esprimere fino nell'atteggiamento le sofferenze del Signore» (Massimo di Torino). Perché dopo tutto è sempre di Lui che si tratta. «Così tutto si riempie del mistero amato. Questo punto di vista è decisivo per la comprensione dell'arte cristiana. C'è un mistero nella piattezza e nella semplicità apparenti dei simboli della croce che si vedono dipinti o incisi rozzamente nelle catacombe, così come nella semplicità primitiva della posizione del cristiano in preghiera. L'uomo antico possiede ancora un senso assai vivo dell'opposizione, per così dire dialettica, tra l'insignificante gesto da nulla, o simbolo e il contenuto grandissimo che vi si nasconde». (Rahner). L'arte romanica risulta impregnata di questa sensazione che costituisce il fondamento dell'arte sacra. Essa ha conservato vivamente questa intuizione fondamentale che la forza dei simboli risiede in un contrasto paradossale tra l'inesprimibile realtà significata e l'irrilevanza del simbolo che ad essa conduce.

La croce è il grande segno cosmico; il segno dell'universo, il segno dell'uomo; il segno di Dio presente e agente in entrambi. È allo stesso modo un segno biblico, un segno storico, un segno personale: e di nuovo si verifica il contrasto incredibile tra questo insignificante simbolo con l'incommensurabile e adorabile ricchezza del mistero della Croce di Gesù Figlio di Dio che lo fa essere fra tutti i simboli il più evocativo.

La croce e l'albero

Il segno della croce è la colonna vertebrale lungo la quale i Padri della Chiesa hanno dimostrato che la Bibbia si organizza, dalla Genesi all'Apocalisse. La continuità dei misteri che corrono per le diverse età—come l'ondata che partita da una riva dell'oceano lo gonfia sempre più senza tuttavia spostarne le acque finendo col frangersi sulla riva opposta—ha dominato il pensiero della chiesa primitiva. Tale concezione si è mantenuta estremamente viva fino al medioevo e forse si può considerare come la principale chiave d'interpretazione dell'iconografia di quei tempi. Ora, il mistero della croce è stato più chiaramente intuito ed espresso attraverso il *sacramentum ligni vitae*, il segno dell'Albero della Vita. Occorre dunque prendere da qui quanto abbiamo accennato precedentemente a questo proposito, per sviluppare il discorso.

L'Albero della Vita del capitello di Cluny, del portale di Andlau, lo abbiamo ritrovato nel cuore di Gerusalemme celeste dell'Apocalisse, a fianco del trono dell'Agnello, nell'affresco di Civate. L'abbiamo visto generare dei rami e attraverso la lenta preparazione dell'Albero di Jesse giungere al frutto del seno della Vergine: il Cristo che verrà crocifisso sulla sua sommità, come nell'affresco del chiostro della cattedrale di Pamplona. Albero della conoscenza del bene e del male, albero della vita, albero della croce, tutti e tre piantati nel centro del luogo sacro, nel centro del cosmo, questi alberi si confondono in uno solo. La Croce è chiamata Legno di Vita, Albero di Vita o semplicemente Legno. Non si tratta di fantasia naturalistica se l'affresco di Tavant mostra il Signore crocifisso su tronchi grossolanamente tagliati e disposti a croce. L'albero unico indica il centro del mondo e del dramma della salvezza. Fu ai suoi piedi che prese avvio la storia, con la creazione del primo uomo, plasmato nell'argilla; fu là, che essa ricevette il suo fondamentale orientamento attraverso il peccato che chiamava in quello stesso luogo la venuta di un salvatore per ristabilire tutte le cose in uno stato ancor più meraviglioso di quello originario; *mirabilius reformasti*, dice una preghiera della Messa.

Il mosaico absidale della chiesa superiore di san Clemente a Roma illustra in maniera perfetta l'assimilazione della croce e dell'albero della vita (foto 66); esso costituisce la versione naturalistica del mosaico del Laterano (fig. 96 pag. 233). In cima alla montagna del Paradiso cresce l'albero della vita che dà origine alla croce sulla quale si offre il crocifisso. L'albero contemporaneamente è una vite, il suo fogliame si espande per l'universo, pieno di uccelli; dodici colombe che rappresentano le anime dei credenti che salgono al cielo si contrappongono a quelle sulla croce. L'ampio arabesco delle foglie nel centro sembra provenire direttamente dal cuore di Cristo come da una radice mistica: «Tra le due braccia si avvolge la vite da cui scorre per noi in abbondanza il dolce vino che ha il colore del sangue» (Venanzio Fortunato, *Poemi*, II, 1).

Ai piedi dell'albero un cervo—animale che doveva uccidere il serpente—si slancia su un enorme rettile: simbolo di Cristo vincitore di Satana attraverso la croce. I quattro fiumi del Paradiso discendono dalla montagna santa e alcuni cervi si abbeverano alle loro acque. La composizione è dominata dalla mano divina che esce dalle nubi e che avvicina la corona di foglie alla testa del Cristo vincitore.

Abbiamo già tracciato le linee di questo tema. Conviene ora ripensarli insieme, raggruppati, sintetizzati, collocate al posto giusto. Lo faremo servendoci di qualche citazione che ci porrà in contatto con il pensiero di cui erano impregnati gli artisti che stiamo cercando di capire.

Cominciamo da un passo della *Grotta del tesoro di Siria* (opera che viene dalla cerchia attorno ad Efrem). Con i quattro elementi del cosmo

> Dio fece Adamo con le sue mani sante
> secondo la sua immagine e la sua somiglianza.
> Vedendolo, gli angeli furono colpiti
> dalla bellezza del suo viso,
> perché esso splendeva di meraviglioso fulgore,
> I suoi occhi brillavano come il sole,
> la luce del suo corpo era come cristallo,
> Egli si mosse, in piedi nel centro della terra,
> e pose i suoi piedi là dove sarebbe stata eretta la croce del nostro salvatore,

cioè ai piedi dello stesso Albero della Vita; e l'autore precisa: «Quest'albero di vita nel centro del Paradiso è un'immagine che annuncia la croce del Salvatore che è albero di vita vera e questa croce è innalzata nel centro della terra». È là che muore Adamo e la sua morte, per l'abbreviarsi del tempo sacro, viene assunta nell'avvenimento del Calvario.

> Poi Adamo se ne andò da questo mondo
> il quattordicesimo giorno di nizan alla nona ora

un venerdì
nell'ora in cui il Figlio dell'Uomo sulla Croce
rimetteva la sua anima al Padre.

Ecco ora una di quelle leggende religiose, come del resto ne circolavano un tempo, che servivano da catechismo al popolo dei credenti, con l'incomparabile privilegio di introdurre attraverso l'ingenua fantasia del racconto nell'intimo dei misteri. Si tratta del *Viaggio di Set in Paradiso*, uno dei tesori della cristianità medievale. Eccone il sunto: «Adamo, dopo aver vissuto 932 anni nella valle dell'Ebron, viene colpito da una malattia mortale e manda il figlio Set dall'arcangelo che custodisce la porta del Paradiso, per chiedergli l'olio di misericordia. Set segue le tracce dei passi di Adamo ed Eva dove l'erba non è spuntata e arrivato davanti alla porta del Paradiso, espone all'arcangelo il desiderio di Adamo. Questi gli consiglia di osservare tre volte il Paradiso. La prima volta, Set vede l'acqua da cui nascono i quattro fiumi e più in alto un albero seccato; la seconda volta, un serpente che s'arrotola attorno al tronco. Guardando per la terza volta, egli vede l'albero innalzarsi fino al cielo; porta sulla cima un neonato e le sue radici si prolungano fino all'inferno (l'Albero della Vita si trovava nel centro dell'universo e l'asse attraversava le tre regioni cosmiche).

L'angelo spiega a Set ciò che ha visto e gli annuncia la venuta di un redentore. Gli consegna pure tre semi dell'albero fatale, di cui i suoi genitori avevano mangiato, e gli dice di metterli sulla lingua di Adamo che sarebbe morto dopo tre giorni. Quando Adamo ascolta il racconto di Set, per la prima volta dopo la cacciata dal Paradiso, sorride, perché comprende che gli uomini saranno salvati. Alla sua morte, dai semi posti da Set sulla sua lingua, nella valle dell'Ebron nascono tre alberi che crescono di una spanna fino al tempo di Mosè. Quest'ultimo, conoscendo la loro origine divina, li trapianta sul monte Tabor o Oreb (centro del mondo). Gli alberi vi rimangono un migliaio di anni fino al giorno in cui Davide riceve l'ordine divino di portarli a Gerusalemme (anche essa un centro). Dopo molti altri episodi (la regina di Saba rifiuta di mettere il piede sul loro legno, ecc.), i tre alberi si fondono in uno solo dal quale si ricaverà la croce del Redentore. Il sangue di Gesù crocifisso nel centro della terra, precisamente là dove era stato creato e poi sepolto Adamo, scorre sul cranio di Adamo, battezzando—con la redenzione delle sue colpe—il padre dell'umanità» (Eliade T 254).

Un ultimo testo, il più bello di quanti furono scritti per celebrare i misteri della croce, sintetizza le linee principali del suo simbolismo in contesto cristiano. Quest'inno fu composto da Ippolito da Roma, all'inizio del III secolo. L'iconografia di cui abbiamo riferito non può essere esattamente apprezzata se non in quella luce che l'ha vista nascere. Ogni espressione cela una o più allusioni. A metà del II paragrafo si passa dall'albero della croce al Cristo che su di essa ho preso posto.

«Questo legno mi appartiene per la salvezza eterna. Me ne nutro, me ne cibo, sto attaccato alle sue radici... fiorisco con i suoi fiori, i suoi frutti sono per me motivo di immenso godimento, frutti che io raccolgo, preparati per me dal principio del mondo. Per la mia fame trovo delicato nutrimento; per la sete, una fontana; per la nudità, un vestito; le sue foglie sono spirito vivificante. Lontane da me ormai sono le foglie di fico! Ecco la scala di Giacobbe sulla quale gli angeli salgono e scendono, in cima alla quale sta il Signore.

Quest'albero che si allunga fino al cielo, sale dalla terra al cielo. Pianta immortale, si innalza al centro del cielo e della terra: fermo sostegno dell'universo, legame di tutto, sostegno di tutta la terra abitata, legame cosmico che comprende in sé tutta la molteplicità della natura umana. Fissato dai chiodi invisibili dello spirito per non vacillare nell'avvicinamento al divino; tocca il cielo con la cima, dona stabilità alla terra con le radici e abbraccia nello spazio intermedio tutta l'atmosfera con le braccia incommensurabili.

O tu che sei solo fra chi è solo e che sei tutto in tutto. Che i cieli abbiano il tuo spirito e il Paradiso il tuo animo: ma il tuo sangue l'abbia la terra!».

Il tetramorfo

In quest'ultimo capitolo, ci proponiamo di riunire le osservazioni complementari disseminate nell'esposizione precedente a proposito della grande visione dei Cristi in gloria propria del periodo romanico. Analizzarli fuori dal loro ambiente significherebbe privarli dalle risonanze di cui sono carichi. Dunque, li considereremo nella loro ubicazione originaria: la chiesa romanica. Adottando la tecnica che i cineasti chiamano travelling-avanti, *cominceremo ad osservare il mondo simbolico che la circonda e dal quale attinge i simboli del re del mondo. Successivamente, focalizzeremo la chiesa in se stessa, prima globalmente, poi sempre più da vicino, soffermandoci sulla facciata, sul portale, per arrestarci infine, sul grande Cristo del timpano che contempleremo con tutta calma. Non ci resterà quindi altro che da lì ripartire per osservare nuovamente il santuario trasfigurato da quella presenza.*

Il capitolo si dividerà in cinque parti: 1) i simboli del Dio o del re del mondo, 2) l'accostamento alla chiesa romanica, 3) il Cristo cronocratore, 4) il Cristo cosmocratore, 5) approfondimenti e prospettive.

I simboli del dio o del re del mondo

Questa prima parte ci offre l'occasione di sintetizzare un certo numero di concetti già sfiorati qua e là nella parte precedente, che è importante ricondurre a principi chiari. L'approfondimento di una simbologia, in effetti, non consiste nell'accumulare attorno ad un nucleo originale il maggior numero di particolari complementari o chiarificatori, ma nell'arricchire di armonie nuove il simbolismo fondamentale senza togliergli la purezza e la semplicità primitive.

I simboli del dio e del re del mondo hanno in comune un'intuizione di base sulla quale non è più necessario dilungarci. Il dio del mondo, l'imperatore che lo rappresenta visibilmente sulla terra, il mediatore tra Dio e gli uomini, il gran sacerdote, si collocano di necessità dove maggiormente si esprimono le relazioni tra cielo e terra: nel centro del mondo, sul passaggio dell'asse cosmico; è lì che possono *riunire* in sé la totalità del reale e risplendere sull'universo intero.

Prendiamo un esempio concreto, molto pregnante, al fine di comprendere bene il processo di incastro che questa straordinaria sintesi dell'immaginazione attorno ad un personaggio assiale ci consente. In Cina, la simbologia cosmica organizzata attorno ai quattro punti cardinali e al loro centro dimostra una coerenza eccezionale.

Essa si fonda interamente su quei cinque elementi cui corrispondono colori, sapori, suoni, simboli. Ma tali classificazioni non si limitano a governare lo spazio, s'impongono anche al tempo.

L'ordinamento dello spazio avverrà periodicamente, il dramma celebrato nel rito si ripeterà ogni anno. L'est corrisponde alla primavera, alla nascita della creatura, alla levata del sole (elemento legno); il sud all'estate, al mezzogiorno, alla pienezza (elemento fuoco; in questo punto s'incrocia il centro, l'elemento terra cui corrisponde un tempo fittizio di pienezza); l'ovest all'autunno, alla morte, al tramonto del sole (elemento metallo) e il nord all'inverno, al riposo (elemento acqua).

Ma il microcosmo corrisponde esattamente, o meglio, è la stessa cosa del macrocosmo in cui, se così si può dire, il mondo teoricamente si ripete all'infinito e ritualmente in un certo numero di elementi in zone concentriche inserite l'una nell'altra, a partire dal corpo

Il tetramorfo

umano e dall'abitazione fino ai confini della terra, passando per il luogo santo, il palazzo, la capitale. Sempre si ritroveranno il cielo e i quattro orientamenti, il tutto raddoppiato da una successione verticale di 3 o 4 piani (cielo e terra, o cielo, terra e sottoterra) dall'umile pantano centrale e dall'apertura del camino della casa primitiva fino al palazzo nel centro della capitale e alla capitale nel centro del regno con le quattro porte ai quattro punti cardinali. L'organizzazione del mondo in zone concentriche e in piani sovrapposti non è statica.

Il loro buon funzionamento dipende dal centro regolatore, sede del potere politico e magico-religioso (il Re, il Santo). Nel *Ming-t'ang*, sorta di casa del calendario, il sovrano si sposta seguendo le stagioni da un punto cardinale all'altro, in perfetta armonia con la corrispondenza degli elementi che regolano i colori dei suoi abiti, il cibo che mangia, ecc... Se si verifica una simile organizzazione periodica sul piano orizzontale, la coesione del mondo è ugualmente assicurata sul piano verticale. In effetti, fra i due piani del cielo e della terra c'è un legame di comunicazione, un asse piazzato nel centro del mondo; quando la terra è immaginata come il cassone quadrato di un carro, l'asse è rappresentato dal pilastro centrale che sostiene il baldacchino, rotondo come il cielo (fig. 128 pag. 309). Questo legame con il cielo è ancora l'albero o la pietra su un monticello: il dio del suolo. È anche l'obelisco eretto nel centro della capitale o la torre con tanti piani quanti il cielo (nove) o la Montagna sacra, pilastro del Cielo o essa stessa cielo a piani. A tutte queste forme dell'asse centrale corrisponde il Re o il Santo, ma, come nell'organizzazione del piano orizzontale, il legame tra gli ordini del mondo non è semplicemente statico, bensì dinamico. Il Re e il Santo salgono —piacerebbe dire: ascendono— e discendono dalla torre, dalla montagna dall'apoteosi luminosa» (SY Stein 31, 32).

Più vicino a noi, «Svetonio ci insegna (Nerone, 31) che la stanza principale delle *cenationes* ruotava come il mondo ininterrottamente attorno al suo asse. Questa straordinaria costruzione resta isolata in Occidente ma trova delle corrispondenze nel palazzo dei Sassanidi» (SY Bloch 22). Le torri girevoli cinesi esprimono la stessa concezione (torre di *But-thap* a Tonchino, torre del tempio lamaico di *Young-ho-Kong* a Pechino): alcuni uomini sotto la torre, in un sotterraneo, la fanno ruotare con l'aiuto di pali di legno, mentre in cima all'edificio l'imperatore fa il gesto d'azionare egli stesso la costruzione cosmica di cui costituisce il centro.

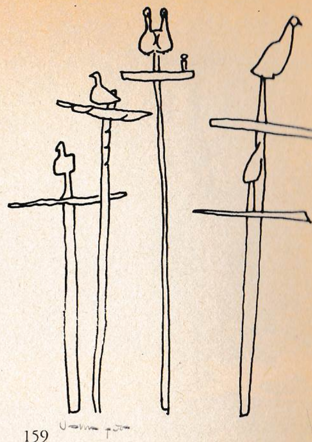
Dopo aver ricordato qualcuno degli elementi maggiori del simbolismo del re del mondo, riprendiamoli uno per uno al fine di approfondirli ulteriormente, il che ci fornirà l'occasione di constatare che alcuni, non importa quali, sono capaci in un modo o nell'altro, di sintetizzare o di esprimere tutti gli altri: da qui l'incredibile ricchezza d'espressione di simboli apparentemente poco interessanti.

Partiamo da un'opera concreta, la statua romanica di Carlomagno nella chiesa di Mustair (Svizzera) (fig. 158 pag. 383). L'imperatore è in piedi e tiene nella mano sinistra uno scettro, nella destra il globo del mondo segnato dei suoi grandi cerchi, con la croce piantata nel polo; egli porta una caratteristica corona. Esaminiamo innanzitutto ciascuno di questi emblemi.

Lo scettro è una riduzione del grande bastone del comando: verticale pura che gli consente di simboleggiare prima di tutto l'*uomo* in quanto tale, quindi la superiorità di quest'uomo eletto alla guida, infine il potere ricevuto dall'alto. Lo scettro dei nostri sovrani occidentali non è che il modello ridotto della colonna del mondo con cui le altre civiltà



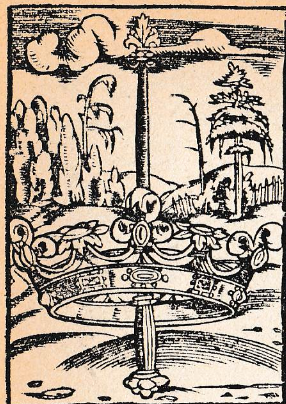
158



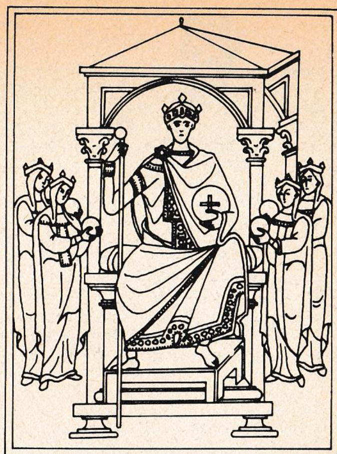
159

rappresentano la persona del re e del sacerdote. Citiamo, a questo riguardo, gli esemplari così espressivi pur nella loro semplicità, che ci offrono i popoli dell'Asia centrale e settentrionale e che a noi sono molto noti grazie ai lavori di Uno Harva. Egli riporta che l'asta di legno che per essi simboleggia l'asse cosmico è talvolta sormontata da un piccolo ripiano quadrangolare a forma di tetto; l'asta o il ripiano, recano spesso un uccello mitico, normalmente un'aquila considerata un uccello celeste (fig. 159 pag. 383); l'aquila è un simbolo universale dell'ascesa al cielo, della sovranità, del potere ricevuto o esercitato dall'alto o almeno da uno stadio superiore. In cima all'asse del mondo, allo scettro dei sovrani o alle aste delle bandiere, questo emblema diventa il simbolo del re del mondo o della divinità che troneggia nel polo celeste. Conviene sottolineare il carattere sacro di questo simbolismo. «Un'asta simile è oggetto di culto nel santuario a tenda dei Soioti delle steppe. Là, il bastone collocato in modo che la sua estremità superiore emerga dalla cima della tenda conica è abitualmente ornato... di pezzetti di stoffa che sono più spesso bleu, gialli, bianchi, i colori dei punti cardinali. Il bastone stesso è considerato sacro, quasi come un dio. Ai suoi piedi si eleva un altare rudimentale in pietre sovrapposte». In tal modo si avvia l'assimilazione del capo del re, al prete che fa tutt'uno con l'altare e il santuario e infine il mediatore in cui si rende presente la divinità (nota 11, pag. 474).

Il tetramorfo



160



161





La Corona è sempre stata espressione di un simbolismo cosmico. Quella di Carlomagno è tradizionale e caratteristica: di forma circolare, marcata ai quattro punti cardinali da quattro piccoli archi come l'*imago mundi* (fig. 26 pag. 61), le carte mitiche (fig. 37 pag. 91), le rappresentazioni più stringate delle città sante (foto 55, fig. 47 pag. 111), lo schema cosmico della nuova Gerusalemme (fig. 25 pag. 59). Corona e scettro sono due simboli complementari che collocano il re in rapporto a tutto ciò che lo circonda; il riferimento cosmico appare chiaramente sul legno inciso (sec. XVI) della fig. 160 (pag. 384); questa riassume perfettamente il simbolismo assiale del re mediatore, in piedi al centro del cerchio cosmico (con le quattro grosse gemme della corona che segnano i punti cardinali). Corona e scettro sono gli emblemi del sovrano in se stesso, mentre il globo rimanda al regno governato da questo sovrano.

Il Globo è un simbolo di totalità: esso implica un'affermazione di sovranità universale da parte di colui che lo tiene in mano; ciò non significa sovranità sul mondo intero ma sovranità sul regno; di contro, non bisogna dimenticare che l'idea di regno ha sempre conservato qualcosa della nozione primitiva che lo eguagliava alla totalità del reale umanizzato. Il regno, l'impero, tanto in Occidente, quanto in Oriente—la Cina ha magistralmente sviluppato questo simbolismo geografico—sono costituiti da quattro parti al centro delle quali si colloca il monarca che ne assicura la totale coesione. Egli lo tiene in mano, tuttavia lo riceve anche dai suoi sudditi che collaborano alla stabilità permanente e che gliene fanno omaggio come al rappresentante di Dio sulla terra. Questo doppio movimento ha dato origine in Cina ad un grandioso cerimoniale; più discretamente la concezione occidentale si trova riassunta nella miniatura della figura 161; che mostra le quattro parti dell'Europa



8











162



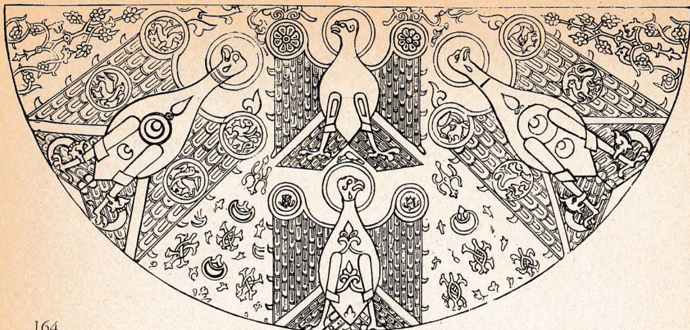
163

che vengono ad offrire in omaggio il loro globo ad Ottone III (1002), il nipote di Ottone il Grande; attraverso la sua persona l'omaggio raggiunge il papa che incorona gli imperatori, e al quale questi si sentono uniti nel governo del mondo: Ottone III risiede frequentemente a Roma; l'imperatore coronato regge il globo con la croce e il bastone del comando.

Il Costume è talvolta anch'esso fortemente evocativo, soprattutto presso i popoli che sottolinenano con vigore l'idea del sovrano assiale. Questa nozione di asse è correlativa a quella degli altri due o tre fori che mettono in comunicazione i diversi piani del mondo. I popoli dell'Altai parlano di un foro per il fumo della terra; da ciò deriva l'immagine del mondo delle antiche popolazioni civilizzate dell'Asia e dell'Asia Minore, per le quali gli inferi sono accessibili da un'apertura che sbocca nell'ombelico della terra: essa è in corrispondenza diretta con l'apertura situata in mezzo al cielo (fig. 11 e 12 pag. 31). L'apertura è dunque essenziale a questa simbologia quanto l'asse che ad essa conduce, ed è perché appartiene alla simbologia del re del mondo, del sacerdote o del pellegrino dell'aldilà. Lo sciamano iakuta porta nella schiena una placca di ferro rotonda forata nel centro.

In Cina, l'imperatore indossava una veste rotonda in alto come la pi (fig. 12) e quadrata alla base come il *ts'ong* (fig. 11): la sua persona costituiva la scala della vita che ricongiungeva le due aperture. Non meno interessante la grande casula circolare in un solo pezzo aperta nel centro per far passare la testa: il prete che la indossa si trova ritualmente collocato al centro dell'universo, identificato nell'asse del mondo, essendo la cappa la tenda celeste e trovandosi la testa nell'aldilà, dove si trova Dio, di cui il sacerdote è il rappresentante in terra (fig. 162 pag. 393; cfr. le fig. 160 pag. 384 e 163 pag. 393, e la fig. 1 pag. 15, nota 12, pag. 474). La cappa detta di Carlomagno a Metz, è ornata d'aquile che convergono verso l'apertura centrale, il che ben sottolinea il loro simbolismo ascensionale e celeste (fig. 164 pag. 394; cfr. fig. 169 pag. 397); tale schema viene necessariamente replicato nell'architettura (processo di incastro); pensiamo, per esempio, alla cupola absidale della chiesa di Notre-Dame du Thor, in Provenza, ornata d'aquile in volo che circondano alla chiave di

Il tetramorfo



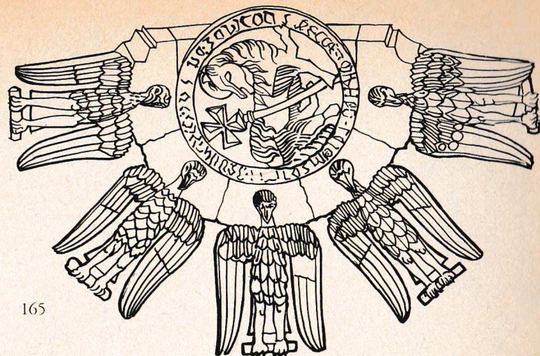
164

volta l'Agnello di Dio in posizione (fig. 165 pag. 395, da confrontare con le foto 46-48).

Il Trono non si presenta più come emblema, ma come mobile che «contiene» il sovrano e che costituisce un secondo livello simbolico.

In India l'incastro successivo dei microcosmi che costituiscono il sovrano, il trono su cui siede e il tempio al centro del quale questo trono è collocato, risulta particolarmente illuminante. «Colui che siede sul trono è anch'egli una riduzione dell'universo, l'Embrione d'Oro collocato nella Matrice del Mondo. A questo proposito, sono significativi numerosi tipi di trono: il celebre Trono-di-Diamante (*Vajrasana*) sul quale, a Bodh-Gayâ, il Budda Sakyamuni ricevette l'Illuminazione; quelli messi in relazione con la colonna-perno del mondo (illustrati in particolare a Amaravati, II-IV secolo circa); quelli di Pegou e di Mandalay (Birmania) ancora più espliciti, che rappresentano, attraverso una particolare iconografia, il mondo degli dei sostenuto del monte Meru. Seduto nel centro del cosmo, il re che lo occupa ne è il maestro e il rappresentante; il possesso è assicurato dal profitto di coloro sui quali governa quaggiù. Ciò spiega la grandissima importanza accordata alla fabbricazione del trono reale e alla sua decorazione simbolica che riassume le componenti del cosmo; ciò, inoltre, motiva le severe proibizioni di sedersi sul trono reale senza averne diritto (cioè senza essersi predestinati), o rende ragione della onnipotenza universale di chi vi si siede. Infatti, simbolo minore del Mondo, il Trono nella tradizione indiana fa il re» (SY Aubojer 44). Le tre colossali sedie di pietra scolpita di Siva, Brama e Visnù di Besaki (Bali), rappresentano dei troni-altari posti sulla cima di torri simboleggianti l'asse cosmico e il Meru: ciascuna torre s'innalza su un'enorme Tartaruga del Mondo.

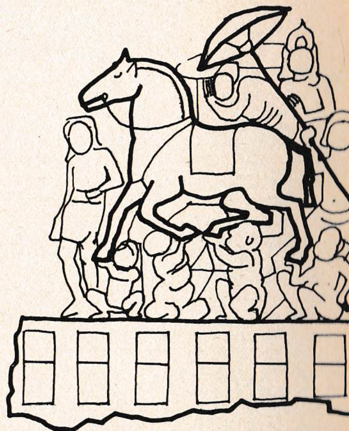
Le civiltà più disparate testimoniano diffusamente le stesse fondamentali concezioni. Il valore rappresentativo del trono è così forte che costituisce di per sé un simbolo della presenza di colui che ha il diritto di sedervisi. Vuoto, esprime il carattere trascendente—o sperato—di questa presenza (fig. 166 pag. 395; cfr. fig. 167). Il tema iconografico del trono vuoto di Cristo, o *etimasia*, era un modo di assicurargli una presidenza invisibile, (per esempio in occasione dei Concili) e anche d'anticipare l'ora in cui ritornerà per il giudizio, alla fine dei tempi.



165



166



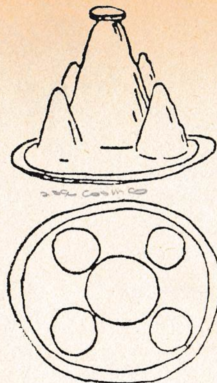
167



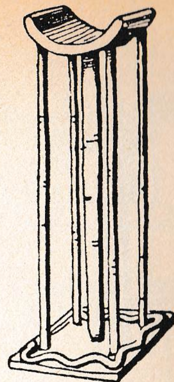
168

Il trono è sopraelevato: è una realtà eminente come la montagna cosmica o l'asse del mondo. La figura 168 (pag. 396) rappresenta Osiride (Dio della vita nell'aldilà) seduto su un trono; quest'ultimo è collocato sulle acque della ricreazione (rappresentate da piccole linee spezzate) da cui emerge, davanti ad esso, un fiore di loto sbocciato; dal fiore escono i quattro figli di Horo che sono gli dei dei quattro punti cardinali del nuovo cosmo d'oltretomba. Nella stessa prospettiva tradizionale, gli autori cristiani dei primi secoli hanno visto senza difficoltà nella croce piantata sul Calvario il trono cosmico, dall'alto del quale il Salvatore crea il mondo nuovo accogliendolo nel suo mistero: «Quando sarò elevato da terra (cioè sulla croce considerata come la prima tappa o lo strumento della sua esaltazione celeste), io attirerò tutti a me» ha detto Gesù.

Non occorre soffermarsi sui troni che si riconducono essenzialmente al sedile cubico (terra) sormontato da un arco di cerchio che si sviluppa in aureola (cielo) (fig. 117 pag. 277; 182 pag. 400). Un secondo tipo, invece, merita di essere considerato a lungo; innanzi tutto, perché meno conosciuto, nonostante sia piuttosto diffuso, e poi perché ci consente di cogliere come un simbolo fondamentale possa essere incredibilmente ricco di significati senza tuttavia alterarsi sensibilmente. Questo secondo tipo di trono è innanzi tutto un simbolo del dio dell'universo o del re del mondo. La sua struttura è quella dell'asse cosmico circondato dai quattro punti cardinali, cioè quella della più tradizionale *imago mundi*, che abbiamo già rintracciato, per esempio, nelle civiltà dell'Asia orientale (in particolare nei templi assiali indù) e ritrovato tanto alle latitudini tropicali quanto a quelle equatoriali. Leo Frobenius cita un certo numero di esempi che ha personalmente rilevato nell'Africa nera e che sono considerati già molto più che simboli dell'universo. Tale, nel paese di Joruba,



169

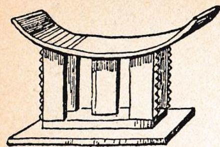


170

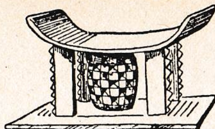
quell'area consacrata al dio Edschou, dove si trovavano cinque coni di argilla con al centro il più grande sormontato da una coppa e attorno i quattro più piccoli, il tutto circondato da un canaletto (fig. 169 pag. 397), «Vi sono migliaia di santuari dedicati ad Edschou; la maggior parte consiste semplicemente in una massa di argilla, ma eccezionalmente si trovano anche degli esemplari perfetti, come quello di Gbaga, che comprende non solo il cono di Edschou, ma anche delle quattro divinità locali dei quattro punti cardinali e dei giorni della settimana... Edschou è il dio dell'ordine, dell'immagine del mondo. Il cono di Edschou è il monte del mondo».

Osserviamo la coppa in cima al monte-asse; essa è il simbolo delle benefiche relazioni cielo-terra, rappresenta il ricettacolo delle elargizioni divine e la disponibilità all'accoglienza dei fedeli (cfr. il calice eucaristico ai piedi della croce, il Graal...), ed è anche ciò che rappresenta simbolicamente la divinità, o la sua sede: al sommo dell'asse cosmico, essa coincide con il polo dell'asse celeste dove egli troneggia.

Questo concetto è spesso sviluppato fino a concepire l'immagine cosmica intera come il trono gigantesco della divinità: «Nel 1909, ho trovato in una casa di sacerdoti della città di Atakpamé, nel Togo meridionale, una singolare sedia alta un metro e mezzo, di cui esiste un gran numero di varianti sulla Costa d'Oro occidentale, fino in Angola. Esse sono molto diffuse nel Togo; nel Dahomey costituiscono i troni del re e nello Joruba quelli degli dei. La sedia di Atakpamé (fig. 170 pag. 397) si distingue dalle altre (fig. 171-173 pag. 398) per la sua antichità, altezza ed eleganza... Tutte hanno come piano per sedersi una tavola leggermente incurvata e per base un'altra tavola appoggiata al suolo; esse sono unite nel centro da una robusta colonna e da colonnette più sottili ai quattro angoli. La sedia di Atakpamé recava sulla base, attorno alle cinque colonne, un serpente nettamente scolpito... Sulla sedia del dio di Joruba si ritrova alla base la linea a zigzag del sedile (fig. 173 pag.



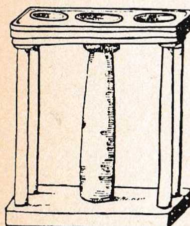
171



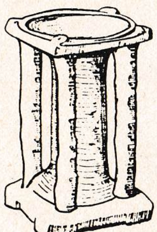
172



173



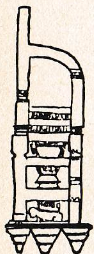
174 CRETESE



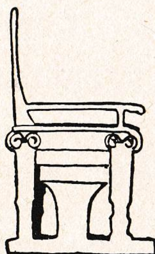
175 EGIZIO



176



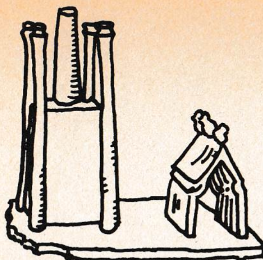
177 EGIZIO



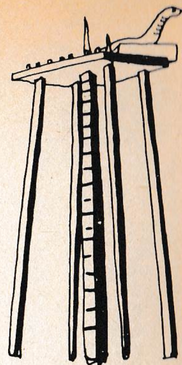
protoellenico 178



179



180

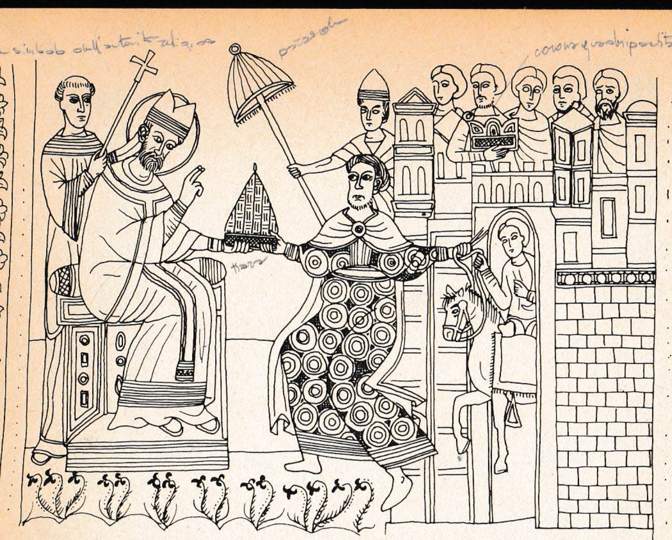


181

398)» (Frobenius 151, 152). Questo serpente cosmico è lo stesso che abbiamo notato in precedenza su numerose coppe e piatti, immagini del mondo (fig. 15, 17, 19, 21, pag. 53 e 54; cfr. foto 137). E l'autore continua segnalando alcune repliche presso altre civiltà. «Ma nel bacino dell'Asia occidentale e in quello egeo, l'esploratore incontra dappertutto questo genere di rappresentazioni del mondo. Diamo degli esempi d'altare e di coppe sacrificali: il modello di un altare cretese ricostruito da Evans (fig. 174 pag. 398), un altare egizio dello stesso tipo (fig. 175), una coppa sacrificale etrusca (fig. 176). Quindi, ancora troni e seggi degli dei, per esempio (fig. 177 pag. 398) il trono di un re assiro (su antichi scranni cilindrici mentre gli dei troneggiano anche su seggi a cinque piedi), un trono costituito da una pietra trombale protoellenica del VI secolo a.C. (fig. 178 pag. 398), un vecchio altare in calcare della Cirenaica con uno schienale caratteristico (fig. 179 pag. 398). Questa forma si trova frequentemente in incisioni cretesi come trono di Dio e si è anche per lungo tempo conservata in Europa occidentale come altare cristiano. La figura 180 riproduce il modello in bronzo di un tempio, conservato al Museo di Cagliari in Sardegna; A.B. Cook attribuisce il culto cui esso appartiene al momento culminante della civiltà del bronzo». La figura 181 rappresenta un altare dei Dolgani (Iakoti d'Asia nord-orientale) concepito come la colonna incrollabile circondata dai quattro pilastri cardinali: l'uccello celeste vi è posato sopra. L'immagine più evocativa è forse quella della figura 179 per l'aspetto realistico conferito al monte cosmico centrale.

Il Baldacchino reale e il parasole da cerimonia o divino meritano una menzione a parte. Ne abbiamo già parlato spesso (cfr. fig. 29-31, pag. 65 e 66). Essi compaiono in numerosi protocolli. In Cina, l'universo ha per simbolo tanto la casa del capo quanto il carro cosmico.

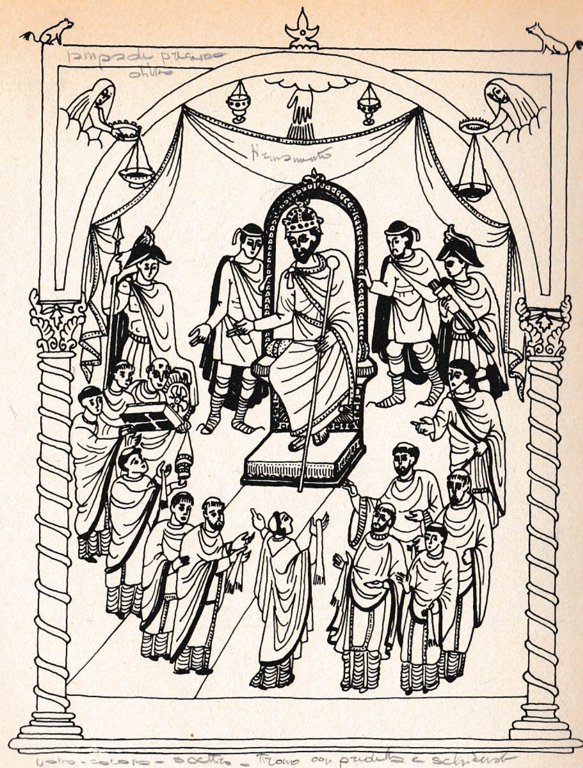
Questo carro è costituito da un cassone cubico in cui prende posto l'Uomo-Unico, il Figlio del Cielo; un palo centrale, replica dell'Albero della vita e dell'Albero centrale, *Kien Mou* (legno elevato) per mezzo del quale i sovrani salgono e scendono, sorregge un grande baldacchino circolare che rappresenta il cielo; esso risponde ad una geometria simbolica precisa che ne determina con rigore i tre elementi: la parte centrale, piatta, i due bordi



182

curvi, il contorno (fig. 128 pag. 309). Il parasole da cerimonia ne costituisce la replica portatile. È un emblema, tanto che, come il trono, esso talvolta sostituisce il sovrano o la divinità quando si voglia evitare di rappresentarli di persona (fig. 167 pag. 395). Un affresco dell'oratorio di S. Silvestro a Roma (sec. XIII) mostra Costantino che offre una tiara conica al Papa Silvestro mentre un personaggio del suo seguito agita il parasole da cerimonia e un altro stringe al petto la corona quadripartita che l'imperatore ha deposto per l'occasione: questi tre simboli appartengono allo stesso ordine simbolico (fig. 182 pag. 400; cfr. fig. 167 pag. 395). (Rinunciando alla tiara, Paolo VI ha inteso eliminare ogni equivoco di dominio temporale che essa conservava fin dalle sue origini). Dietro il Papa, l'alta croce costituisce la replica dello scettro che teneva Carlo Magno e il simbolo dell'autorità religiosa.

Il trono normalmente risulta maggiormente enfatizzato dalla cornice che gli forniscono una tribuna rettangolare e una cupola. Una divertente rappresentazione gallo-romana ha come soggetto una scena d'incoronazione in cui compare la corona sotto la cupola, pronta ad essere posta sulla testa di un piccolo personaggio che avanza per riceverla e prende posto sotto di essa nel centro dello zodiaco, cioè al centro del mondo. La sala del trono—che è pure la sala del sovrano—o l'intero palazzo, hanno la stessa disposizione; in Cina la casa del Capo è come il suo abito, quadrata alla base e ricoperta da una tettoia circolare sostenuta da colonne in relazione con le montagne cosmiche ritenute i sostegni della cupola del firmamento. L'ultimo grado è il macrocosmo stesso: la terra degli uomini ricoperta dalla cupola celeste.



183

La miniatura della figura 183 (pag. 401) rappresenta Carlo il Calvo sul suo trono (IX secolo); essa costituisce una piccola sintesi di quanto abbiamo appena detto. Si noti l'incastro: uomo, corona e scettro, trono con predella e schienale; la scena appare in un'arcata formata da un arco di cerchio su due pilastri; il velo che pende simboleggia il firmamento; al di sopra, si stende dunque il cielo. In alto alcuni personaggi si protendono verso il mo-

narca reggendo delle corone per dimostrare che il potere è dato da Dio; la mano divina esce da una nuvola, in verticale e designa il luogotenente di Dio sulla terra, il suo rappresentante, come spesso si rileva nei battesimi di Cristo o nelle Crocifissioni; due lampade da santuario pendono da entrambe le parti per sottolineare la presenza divina. Il fiore di lis sopra l'arcata corrisponde a quello sopra l'arcata del trono: entrambi determinano la verticale che è l'asse della rappresentazione e colloca il monarca al centro del mondo con i suoi dignitari in cerchio attorno a lui come rappresentanti di tutto il popolo.

Cerimoniali e riti esprimono a loro modo lo stesso principio. Nel mondo gallo-germanico, l'antico uso di proclamare un capo elevandolo sul trono costituiva un rito evidente del simbolismo teocratico. Come nella Croce di Saint-Omer (foto 161), la forma bombata dello scudo—trasformazione occidentale della tartaruga orientale e dei tamburi sciamani—rappresentava il cielo. Innalzare nel suo centro il capo, il *bren*, significava collocarlo nella posizione di rappresentanza di Dio che troneggia nel cielo. L'idea rimase nei tempi successivi, per esempio fu ripresa dallo scultore Lemoyne in un progetto di monumento dedicato a Luigi XV, in cui il sovrano compare in piedi su un trono elevato da numerosi uomini. Una tradizione che ha dei paralleli nell'antico Egitto, in Cina e in molti altri paesi o civiltà si è perpetuata nel rituale dei re di Ungheria: l'ultima cerimonia consisteva nella salita a cavallo del monarca su un poggio emisferico formato dalla terra portata da tutte le province del regno. Quando il monarca aveva raggiunto la cima di questo luogo simbolico, dava un colpo di spada—in Egitto tirava quattro frecce—verso i quattro orizzonti, per indicare il suo comando sui quattro punti cardinali.

Nell'iconografia cristiana, la funzione di rappresentanza del sovrano rispetto a Dio era vigorosamente sottolineata affinché nessuno l'ignorasse. Ci si compiaceva d'illustrarla chiaramente, come in una miniatura del salterio d'Egberto (sec. X-XI): Gesù è sul trono: egli stesso incorona Costantino e sua moglie prima di cedere loro il posto sul trono; la scena si svolge in un quadro celeste: cherubini e serafini sostengono il trono sopra il quale stanno i quattro Viventi dell'Apocalisse. Così si assicura la continuità del potere terreno con quello celeste e tale continuità è di ordine teologico: essa sarà perfetta quando Cristo in persona si presenterà come sovrano dell'universo, troneggiando su di esso in questa chiesa romanica alla quale è ora d'avvicinarsi per cercarlo più da vicino.

Accostamenti alla chiesa romanica

La facciata è per il tempio quel che la faccia è per l'uomo: lo specchio del suo mistero interiore. Si è voluto talora ritrovare nella sua disposizione generale una replica della pianta o del suolo della chiesa. L'esempio della cattedrale d'Angoulême sembrava calzante; invece non ha retto all'analisi, ma l'intuizione conferma una parte di verità che non è inutile mettere in risalto; a condizione tuttavia di abbandonare le nostre concezioni moderne —preoccupate di confrontare due tracciati assonometrici—per far nostre quelle dell'uomo medievale. Quest'uomo si rivela nelle sue miniature; inconsapevolmente, ha confidato loro il suo sogno, lo stesso che trasponeva nella costruzione di pietra dei suoi santuari. La miniatura illumina l'architettura e spesso spiega la scultura (fig. 33, 34, 35, pag. 87-89; fig. 38, 39, pag. 96, nota 13, pag. 474). Come le icone orientali, l'opera romanica—lungi dall'essere, nella sua qualità di semplice segno, altro rispetto alla realtà che rappresenta—esprime sempre una certa presenza di questa realtà nel segno.

Per l'uomo romanico, il muro non è un aspetto parziale ed esteriore dell'edificio: è una percezione diretta della sua realtà totale. Questo muro di per sé non è nulla. È organizzato, come l'interno: il fianco—o la fronte—di un organismo di cui solo la vita può render conto. Come l'interno, è un organismo vivo o piuttosto il suo viso. Quando il miniatore lo rappresenta, lo trafora, lo apre in intagli, ne fa emergere ciò che è al di là: nel tempio di Gerusalemme, l'arca dell'alleanza annunciata dall'Apocalisse (*Beatus* NAL 2290, f° 109, Parigi, Biblioteca Nazionale); in Babilonia in fiamme, i personaggi in fuga, le cantine ben provviste abbandonate (*id.* f° 147 v°).

Altrove, la chiesa si anima di mille maschere e personaggi, forse non tutti religiosi ma certamente tutti umani, che lo scultore crea in ogni angolo e cantuccio della costruzione, spesso del tutto inaccessibile alla vista (foto 35 e 155). Occorre innanzi tutto che essa viva, perché egli stesso trabocca di vita. Ed ecco l'altare sotto il suo baldacchino, il velo del santuario e i serafini in preghiera, quelli del Santo dei Santi del Tempio di Gerusalemme (foto 25) non hanno l'aria di preoccuparsi dei cavalieri in torneo sopra le loro teste, né dei soldati che protetti dai loro scudi, brandiscono delle pietre. E perché dovrebbero inquietarsi? Essi appartengono tutti allo stesso universo e la chiesa che li raccoglie è chiesa per tutti. Gli ar-

tisti romanici hanno moltiplicato a loro piacere i combattimenti ed altri divertimenti a mano armata dei guerrieri del loro tempo; noi non ci stupiamo di vederli lì raffigurati solo perché non ci scomponiamo. Cunault è una caserma, ma l'anima lo spirito della riconquista, e su un capitello del coro, dopo il Saraceno, il cavaliere che ascolta l'angelo scaccia alle spalle di Nostra Signora il diavolo che lo invita a non ascoltare. Dov'è la logica? Per quegli uomini la vita è altra cosa dalla logica. Perciò Gerusalemme è una facciata quadrata come un tappeto, in cui però tutto è rivelato (id, f° 166). Come una costruzione di cartone incollata in un libro che si alza quando lo si apre, essa è pronta a far perno sulle sue cerniere di pergamena. Nel frontone, la facciata propriamente detta, con la sua grande porta a tutto sesto e le sue due torrette; poi il primo ordine di colonne, poi il secondo, quindi lo sviluppo dei tetti che ricoprono l'edificio concludendo nel capocroce. All'intorno il dragone, perché la chiesa è un microcosmo che—come nei piatti di Benin—è circondato dal serpente del luogo sacro. L'altera verticalità di Tournus è quella di una gran dama, ma essa non giura con la bonomia paesana di Chapaize; non sono le lesene lombarde che conferiscono quell'aria di connivente familiarità. È il genio del capomastro che pensava esattamente come il miniaturista, che nel suo limare e inquadrare, in quelle volute e su quei frontoni fa pullulare in pieno giorno tutto intero il piccolo popolo di angeli e di uomini che—nelle miniature—formano la corte dell'Arca dell'Alleanza (foto 25). Il dramma è che, per noi, bisogna chiudere gli occhi per percepirli.

A sua volta il portale è una replica della facciata e quindi della chiesa intera. Queste corrispondenze sono simboliche, giocano a livello delle strutture immaginarie. Non cerchiamo dunque delle semplici analogie formali, anche se queste, ammessa la loro esistenza, potrebbero facilitare lo studio. Il portale è *una soglia*; come tale esso richiama una determinazione iconografica specifica del luogo sacro cui consente l'accesso. Per questo è particolarmente decorato. La chiesa comunque ammette altri ingressi e anche un'infinità di ingressi, sempre in ragione del processo di incastro o di analogia. In tal modo, all'interno dell'edificio, la linea orizzontale determinata dai capitelli dei pilastri segna un limite tra il mondo della navata e il sovra-mondo celeste della volta (foto 168). Il passaggio dall'uno all'altro rappresenta un'avventura immaginaria che, se lo vuole, compromette tutto l'uomo. Lungo questa linea normalmente si collocano i segni o le figure che esprimono la demarcazione. Essi insegnano di quale mondo sono custodi, benefici introduttori o risoluti nemici. Il portale indica una rottura più radicale: quella che separa l'esterno-profano dall'interno-sacro. Per questo tutte le religioni ne hanno fatto un proclama. Il portale romanico può presentare un solo segno, ma sufficiente: il monogramma di Cristo, l'Agnello di Dio (foto 117), la Croce... Tuttavia il più modesto si deve rapportare ai più sviluppati, a quelli che recano il segno espressivo del genio romanico, al culmine dell'arte cristiana.

Il loro messaggio fondamentale è proclamato da un'iconografia trasparente e direttamente dipendente del Vangelo. Ci ricorda innanzi tutto che il Cristo che accoglie dal timpano ha detto: «Io sono la porta; chi passerà attraverso di me sarà salvato». Grazie a Lui soltanto si entra nel cielo che è la Chiesa. Accanto a questa porta attendono le vergini sagge e le vergini stolte della parabola (Mt. XXV). Così noi siamo ammoniti che bisogna vegliare e non dimenticare di provvederci dell'olio; l'olio, spiega sant'Agostino, è la carità, è tutte le virtù, poiché tutte le contiene. Ed ecco che ai piedi di queste vergini, almeno delle sagge, appaiono le figure paurose dei vizi sconfitti, mentre le iscrizioni fanno di ciascuna vergine vittoriosa la virtù corrispondente. Tutto ciò contrapposto secondo le ingegnose antitesi di un'opera che non avrebbe più molto successo ai nostri giorni, ma che per lungo tempo fece furore: la *Psicomachia* del poeta Prudenzio. Ancora una delle chiavi del simbolismo dell'arte romanica. Sul portale ovest di Aulnay, le vergini appaiono tutte quante erano ed anche di più (foto 144). Con la testa appoggiata sulla mano, contro la porta del convito, una di esse dorme senza parer dubitare che dall'altro lato il Cristo è già presente, giunto per coloro che l'attendevano. «Vegliate perché non sapete il giorno né l'ora!» All'arcata inferiore, le vergini-virtù si sono provviste, secondo un modulo corrente, di scudi, di spade o di lance, hanno calzato l'elmo conico perché la loro sarà una lotta dura. Sulla facciata sud, esse compaiono sole, agghindate nell'austera geometria delle loro armature, ancora più impressionanti in quell'inattaccabile ieraticità, così in contrasto con la ritorsione impotente dei piccoli mostri che si dimenano invano ai loro piedi (foto 143). A Corme-Royal ancora esse costituiscono l'unico motivo del grande vano ovest e sono ridotte a otto; le quattro di destra dormono con i vasi rovesciati; le quattro di sinistra vegliano reggendo con cura i vasi tra le mani: è per queste che il Cristo appare come un uomo qualsiasi che spalanchi le imposte con le braccia levate per accoglierle, nella strombatura della porta dalle grandi ante aperte (foto 147). Altrove la stessa idea si presenta in un'altra forma: quella del giudizio. Davanti al Giudice dei vivi e dei morti ciascuno riceve e per sempre il giusto compenso alle sue opere. Generalmente a destra di Cristo (quindi a sinistra dell'osservatore), nel lato riservato nel Vangelo alle greggi, è il cielo che sottolinea l'atmosfera di pace, di gioia, di beatificante contemplazione; a sinistra, invece, i reietti: l'inferno apre la sua bocca orlata di artigli, un brulicare allucinante di diavoli affacendati fagocita i peccatori trascinandoli per tormentarli, piegati in due con la testa in basso, irriconoscibili. Spesso compare la bilancia, quella che pesa le anime con i pesi della giustizia incorruttibile. Normalmente vi è preposto san Michele, che controlla uno dei due piatti mentre il diavolo in persona, sinistro in maniera inquietante, vigila sull'altro. Ma tutto è già stabilito e le opere sono affidate al Libro della vita.

L'architrave di Perse pone il cielo a destra e l'inferno a sinistra (foto 104); senza dubbio poiché qui non compare il Cristo sul timpano come punto di riferimento: la scena centrale è una Pentecoste.

In epoca romanica questa rappresentazione è accessoria. Il Giudizio non è ancora un processo, ma la rivelazione di una persona: il Cristo trascendente, maestro della vita e della morte, salvatore di coloro che hanno creduto e riconosciuto in Lui la manifestazione dell'Amore. Tale si rivela, sereno, senza severità né debolezza, lo sguardo lontano, fisso sui confini della redenzione. Dio e uomo. Egli è. Tutta la realtà. E gli uomini da soli collocano in rapporto a Lui il proprio destino. Sono liberi! Liberi di porsi, per le loro opere di quaggiù, alla Sua destra o alla Sua sinistra per l'eternità. Talmente liberi che scolpiscono nella pietra delle cattedrali non l'immagine del loro Dio, ma quella che di Lui si fanno. L'arco dei Cristi dei timpani segue i mutamenti progressivi della fede. Il Cristo d'Autun riempie l'emiciclo con un'insostenibile frontalità: raramente simile presenza si è fatta pregnante di una simile assenza, quella implicata dalla trascendenza. Moissac ne rappresenta il vertice: una teofania dell'Eterno Incarnato, un'invasione del divino sul creato. Gigantesco anche quello di Vézelay, dominante, come a Autun, con la sua stupefacente statura, il pullulare delle piccole creature tutt'attorno; ma già nell'aggetto troppo sapiente delle gambe, nel prodigioso panneggio immobile delle pieghe dell'abito, nell'incredibile vivacità scolpita da un artista di genio, traspare una ricerca che non è più solamente quella di una fede in-

transigente e affascinata (fogo 151). A Conques, bisogna considerare la bonomia espressa dall'arte d'Alvernia: certamente le aureole delle nubi moltiplicate attorno al Cristo in gloria dicono tutta la riverenza che Gli si tributava; tuttavia il racconto si sviluppa e i personaggi acquistano autonomia. Le rispettive proporzioni si alterano e così la fattura.

L'era gotica proseguirà il movimento. Se il Cristo del timpano di Chartres spicca ancora nella composizione, non si possono già più fare paragoni con i suoi grandi predecessori romanici; la testa—barba, capigliatura, baffi—annuncia un'arte che ormai, copiando la natura sensibile, tacerà quella invisibile. L'uomo prende la precedenza sulla Parola e verrà un giorno in cui la sovrasterà.

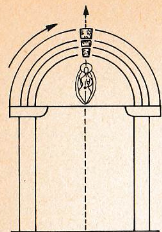
Il Cristo d'Angers conserva l'antica ieraticità, ma come è terreno il suo sentimento! I visi piccoli dei suoi angeli, la semplicità prosaica dei suoi vecchi, assomigliano ormai ai santi convenzionali dei piedritti. Ormai l'alto è così in basso che ci si dimentica di sollevare gli occhi verso l'invisibile: il visibile è tanto piacevole! A Bourges, sacri restano solamente i temi; lo stesso gusto si fa dubbio; la posa fittizia di un Cristo incapace di apparire grande—malgrado la sua sgradevole posizione aggettante—annuncia per i secoli a venire la più tragica delle opere cristiane: l'affresco del Giudizio universale di Michelangelo. Con esso, il genio del maestro, al termine di una lotta titanica, soccombe ai piedi della sua epoca. Il suo Cristo appesantito di antichità, ispessito ma non nobilitato da un gesto teatrale che esprime la vanità del personaggio, assiste alla caduta allucinante dei suoi coattori. Decentrato—per le necessità della composizione—, respinto—dalla inclinazione della volta—, contempla atterrito la rovina di un'arte sacra devastata. La vita di Michelangelo è stata travagliata da quest'agonia. Più di chiunque, egli ha sperimentato l'irriducibile solidarietà dell'artista con il suo secolo; con i secoli...

Una tale solidarietà sosteneva lo scultore romanico. Essa lo sollevava al di sopra di se stesso. Essa gli ha permesso d'inserire nella pietra delle sue chiese ciò che la simbologia dei tempi e del calendario ereditata dall'antichità poteva mettere al servizio del Cristo «Cronocratore», cioè maestro dei tempi: essa gli ha suggerito la più caratteristica delle sue composizioni: quella del Cristo Cosmocratore—contemporaneamente maestro dell'Universo e dei suoi ritmi temporali—che appariva nella visione del cielo dischiuso descritta nell'Apocalisse di san Giovanni, opera di cui i cristiani, a partire dall'anno 1000 circa, avevano fatto lettura assidua.

Il Cristo Cronocratore

I portali romanici—si ricordino gli archi interni della chiesa o le curve delle grandi finestre decorate (foto 147), quando hanno analoga funzione—si dispongono volentieri secondo due direzioni che rappresentano curiosamente le due linee di forza immaginarie del simbolismo del re del mondo (fig. 184 pag. 408).

Innanzi tutto la linea verticale. Ogni curva culmina ordinariamente in un motivo che si trova nel centro e quindi nel punto più elevato; questo motivo, spesso una maschera, può essere unico ed unificare tutta la decorazione del portale e della facciata; ad ogni modo è sufficiente ad organizzarla. Talvolta, questo motivo privilegiato per la sua posizione viene in certo modo sviluppato. Sull'arco di fondo del coro della cappella di Cormac, a Cashel, in Irlanda (foto 155), compaiono quattro maschere, ripartite a due a due, ai lati del motivo centrale vigorosamente sottolineato dal raddoppiamento e dal soggetto: non più una ma due maschere scalate secondo una disposizione in rapporto con quella dell'uomo issato sulle sue stesse spalle: maschere non più semplicemente umane ma leonine in ragione del valore sacro del leone. Finché il semicerchio della curvatura sarà interamente occupato da motivi omogenei disposti come i raggi di una ruota, il motivo centrale sarà spesso distinto da una particolarità: rafforzamento o più spesso assottigliamento dovuto certamente alla comodità delle maestranze. La moltiplicazione delle curve concentriche comporta una moltiplicazione dei motivi centrali: in tal modo viene così a disegnarsi una sorta di scala verticale che concretizza l'orientamento zenitale fondamentale dell'insieme, sia pur ridotta ad una semplice scala di qualche palmetta o maschera consumata. Quelle di Inis Cealtra (foto 145) capaci di evocare la successione delle immagini cinematografiche che suscitano l'impressione di movimento, possono aiutare a cogliere lo slancio ascensionale che ne consegue. La cosa diventa particolarmente chiara quando il concio più elevanto è occupato dal motivo ascensionale (foto 146). È chiaro che sarà necessario trovare delle ragioni valide—le troveremo successivamente—per disturbare questa linea scalando volontariamente uno di questi importanti conci. Nelle grandi composizioni, l'asse verticale si eleva al di sopra ed a partire dal Cristo principale—poiché spesso ce ne sono diversi—posto al centro del timpano. Questi conci centrali lo prolungano, lo spingono verso l'alto: di preferenza essi

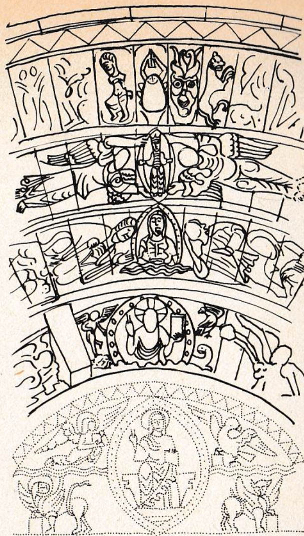


184

sono dedicati a motivi cristici o divini (agnello, monogramma, croce, crocifissione, albero della vita, mano divina, cherubino, ecc.) o ad una ripetizione del Cristo stesso o delle sue prefigurazioni (Abramo, Sansone, Daniele...). Il portale di Soria, in Spagna, dispone al di sopra dell'Eterno in gloria che presenta il figlio con in mano il Libro della Rivelazione (soggetto dei più insoliti), prima un cherubino che interrompe la ruota dei ventiquattro Vegliardi dell'Apocalisse, poi Abramo che stringe al petto due bambini, circondati da angeli che gliene conducono ancora due per uno—l'intento è quello di fondere con quest'apparizione celeste la storia degli Innocenti cui è dedicato l'arco; la verticale segna quindi un declinare sulla sinistra, prosegue nella mano divina che ripete il gesto dell'Eterno distaccandosi sulla croce, intercalata fra i misteri gaudiosi che costituiscono il soggetto dell'insieme; infine, sopra la mano, fra i misteri dolorosi, la crocifissione del Signore. Altro esempio: nel portale occidentale di Aulnay (foto 144), l'Agnello di Dio è sormontato dalla sua corona—già scolpita in rilievo profondo, come diventerà di norma nei portali gotici—retta dalle virtù; quindi da un Cristo in persona, poi da un simbolo zodiacale di Cristo di cui riparleremo più avanti. A Civray è possibile vedere, scalati nelle curve, il Cristo con il tetramorfo, poi di nuovo Cristo, quindi la Vergine in ascensione e ancora il simbolo zodiacale di Cristo (fig. 185 pag. 409).

Il cerchio dell'anno

Oltre al suo orientamento secondo lo zenit, il portale si presenta, in secondo luogo, come una ruota disposta attorno al suo centro: il Cristo del timpano (fig. 184 pag. 408). In generale, il simbolismo è esattamente quello della ruota dell'anno, e dunque anche quello del calendario. Il Cristo occupa il posto del Sole di Giustizia di cui parla la Bibbia. Come la stella del giorno, simbolo di luce che con la sua corsa diurna scandisce le ore e con le variazioni d'orbita i mesi e le stagioni, Cristo segna i tempi e i momenti dell'anno liturgico. Con la sua presenza consacra i cicli naturali con i valori simbolici che trasmettono. Egli occupa il posto tenuto dal dio del sole, Apollo, dagli imperatori romani o da alcuni personaggi illustrati dall'Antichità. Tutti abitualmente si facevano rappresentare nel punto centrale, circondati dai simboli delle quattro stagioni e dello zodiaco che percorre il sole nel centro dell'anno. L'assimilazione di Cristo al sole è antica; nella necropoli del Vaticano, sul soffitto della tomba dei Giulii, un mosaico del III secolo rappresenta il Cristo come Apollo sul suo carro tirato dai cavalli del sole, con la testa circonfusa da raggi splendenti. Tutto un tipo di letteratura dei primi secoli sviluppa tale simbolismo solare cristianizzato.



185

L'antico motivo pagano dello zodiaco, intercalato dai lavori dei mesi, è stato trasposto tale e quale nell'iconografia cristiana. Esso esprimeva a meraviglia l'illuminazione, da parte del Cristo-sole, delle attività degli uomini determinate dal succedersi delle stagioni. Da un lavoro profano consegue un'opera religiosa, un atto di fede.

Lo zodiaco, ridotto ai suoi 12 segni, o accompagnato dai lavori dei mesi in numero variabile secondo la lunghezza della curva da riempire, si dispiega su un arco di cerchio che sostituisce il cerchio completo dell'anno. Questa idea del cerchio è molto importante per l'uomo del Medioevo; non mancano le occasioni di sottolineare il carattere ciclico dell'*annus*, anno o annata, la quale è sostanzialmente imperfetta. Prima di tutto, perché non si ferma mai; appena conclusa ricomincia nuovamente, e ciò è segno di un'imperfezione radicale, quella in cui inciampano tutte le religioni cosmiche o naturali; esse, infatti, non arrivano a rompere il cerchio del perpetuo inizio che non ha mai un termine. Imperfetta poi, perché è sempre zoppa nel calcolo dei giorni e dei mesi: nuova imperfezione per chi ha acuto il senso dei numeri perfetti.

Il tetramorfo



186

187

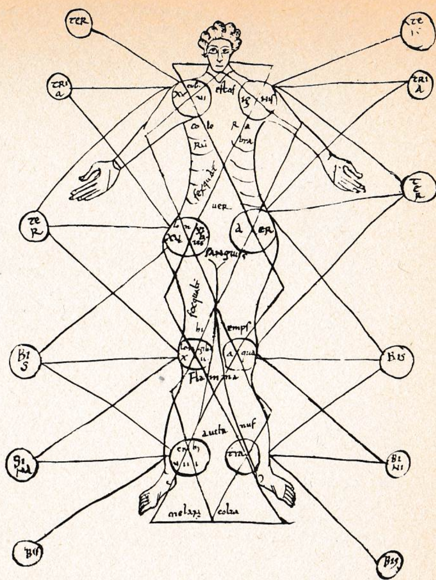
Il personaggio dell'Anno, spesso identificato da un'iscrizione, *Annus*, fa parte dell'iconografia tradizionale del calendario antico. L'arte romanica l'ha fatto suo e l'ha spesso rappresentato, ma, mettendolo in relazione con Cristo, l'ha esorcizzato. Per capire a fondo la funzione attribuita a Cristo nell'arte romanica, occorre ricollocarlo nel contesto delle concezioni generali dell'epoca. Esse sono riassunte ed esplicitate nelle miniature che rappresentano l'anno naturale o il calendario, nelle quali attraverso tutto un gioco di corrispondenze, si riflette una certa filosofia del tempo.

La miniatura della figura 186 (pag. 410) rappresenta il cerchio dell'anno inscritto nella quaterna delle stagioni. Si tratta di una reale chiave iconografica che permette d'identificare una folla di soggetti della scultura romanica, di primo acchito piuttosto enigmatici.

In alto, alla nostra sinistra, la primavera mostra i suoi germogli; a destra l'estate, nuda per il caldo, agita la falce con cui miete; in basso a sinistra, l'autunno inizia la vendemmia; a destra, l'inverno si riscalda i piedi al fuoco. A questa composizione quaternaria di stagioni corrisponde quella del ciclo quotidiano. In alto a sinistra, l'aurora; in basso, il mezzogiorno; a destra, la sera; infine in alto a destra, *pruina*, il freddo notturno (l'uomo con la pella d'oca). Il senso di rotazione di questi due cicli è invertito perché sono interdipendenti: il succedersi della quattro parti del giorno non contribuisce al meccanismo del succedersi delle stagioni. All'interno di questa doppia quaterna s'inseriscono i due cerchi dei segni dello zodiaco congiunti ai dodici mesi e ai lavori dei mesi.

Tale congiunzione non è assoluta; il processo degli equinozi ne è in parte responsabile, essendo un sistema di riferimento che può variare e determinare uno sfasamento di un'unità o anche più, fra i segni dello zodiaco, i mesi dell'anno e i loro lavori. Il *Grant Kalendrier et Compost des Bergiers* di Nicolas le Rouge (1530; fig. 187 pag. 411) divide l'anno in due gruppi di sei segni ciascuno, tra i quali si collocano i solstizi d'estate (in alto fra Gemelli e Cancro) e d'inverno (fra Sagittario e Capricorno, in basso); gli equinozi di primavera e d'autunno si collocano orizzontalmente tra Pesci e Ariete da una parte e Vergine e Bilancia dall'altra. Il sistema era stato già adottato nelle *Ricchissime ora del duca di Berry* (1415 circa). Queste due opere rivelano comunque delle analoghe preoccupazioni astrolo-





188 189

giche, per esempio le corrispondenze fra le costellazioni dello zodiaco e le parti del corpo umano (fig. 188 pag. 412). Tali corrispondenze hanno sempre interessato l'uomo; l'epoca romanica ce ne ha lasciato dei curiosi documenti (fig. 189 pag. 412), testimoni di una saggezza empirica lontanissima dalla nostra mentalità moderna, capace di illustrare chiaramente l'attenzione che si poneva nel tentativo di conoscere l'uomo attraverso le sue misteriose relazioni con la vita del cosmo.

La nostra miniatura (fig. 186 pag. 410) mette in luce un sistema di elementi analoghi a quelli del Calendario dei Bergers e delle Ore del duca di Berry; esso è scalato di una unità in rapporto ai sistemi adottati dagli scultori romanici, come vedremo fra poco. L'anno si apre a gennaio sotto il segno del Capricorno (*capricornus*)—e non sotto quello dell'Acquario (*aquarius*) come in epoca romanica—, periodo in cui si caccia la lepre. L'anno comincia a sinistra sull'orizzontale: e questo principio è quasi generale. La lettura si fa nel senso di rotazione del sole, delle lancette di un orologio (ci sono delle eccezioni aberranti: lo zodiaco

di Ripoll ruota in senso inverso come quello di Avallon, il quale non copre che i due terzi del semicerchio della curvatura; altre eccezioni si possono spiegare con ragioni d'ordine astrologico o con l'inserzione, in alcuni sistemi, di corrispondenze molto complesse cui è necessario adattarsi). Poi viene febbraio, l'*aquarius* che regge la sua anfora nell'epoca in cui si fanno le fascine; marzo e i Pesci (*pisces*): si pratica la pesca lungo le rive delle acque e si cominciano le barbatelle che proseguiranno in aprile sotto il segno dell'Ariete (*aries*); con maggio segue la stagione dei nidi e il segno del Toro (*taurus*); in giugno i Gemelli (*gemini*) e la stagione degli strumenti per arare; luglio è sotto il segno del Cancro (*cancer*), granchio o gambero; si affila la falce; agosto miete con il suo falcetto sotto il segno del leone (*leo*); settembre semina sotto il segno della Vergine (*virgo*); ottobre compare con la Bilancia e indica la vendemmia; novembre sotto lo Scorpione (*scorpio*) abbatte il bestiame per far provviste per l'inverno; dicembre sotto il Sagittario (*sagittarius*) uccide il maiale per farne provvista.

Questa illustrazione richiede ancora due osservazioni. Il margine esterno della ruota dell'anno è ornato da dodici maschere di venti che soffiano nelle dodici direzioni della rosa dei venti e che mettono l'anno in relazione con i quattro punti cardinali; in tal modo si verifica l'omogeneità del continuum spazio-temporale che l'uomo medievale ha sempre presente. Infine scorgiamo, accoccolato nel centro, il personaggio che verrà soppiantato da Cristo: l'*Annus*, l'anno, l'annata. È questo che fa ruotare il tutto, e attorno al quale tutto ruota. Esso incarna il tempo ciclico. Appare inscritto in un cerchio e si distacca da un secondo cerchio più piccolo che è propriamente il suo simbolo. Esso tiene in mano gli astri del continuo alternarsi naturale: il sole e la luna, congiunti alle due figure dei periodi che presiedono cioè il giorno e la notte (*nox, dies*). È lui che comanda la loro comparsa o la loro scomparsa; è lui che fa succedere i mesi, le stagioni... è il tempo e comanda sull'universalità spaziale. L'entrata in scena del Cristo modifica profondamente questa concezione naturale e le sovrappone una concezione teologica del tempo compiuto da e in Cristo.

Essa è riassunta in un manoscritto della *Bibbia di San Castore di Coblenza* (inizio XI secolo), che rappresenta il Pantocratore troneggiante sull'arcobaleno (fig. 190 pag. 414). Tale arco è il segno della alleanza che Iahvè ha stabilito con l'umanità dopo il diluvio, promettendo di non lasciare che gli eventi naturali si volgessero contro di essa con nuove catastrofi: ormai la loro alternanza è lasciata a Dio che li volge in favore degli uomini. Egli posa i piedi sul disco della terra, posto in relazione con gli altri tre cerchi della composizione: sono quelli dell'anno (ANNUS) in basso a sinistra, del giorno (DIES), a destra, della luce nella mano del Creatore. Sotto Annus, un'iscrizione assume ciò che incarna: ANNUS NON STABILIS SUA POST VESTIGIA CURRIT, l'anno, senza poter arrestarsi, corre sulle sue stesse orme; ciò spiega la sua radicale imperfezione, la sua congeniale incapacità di concludere. Sotto il Giorno, leggiamo: IPSE DIES NIHIL EST NISI QUOD PRAESENTIA SOLIS, di per sé il giorno non è altro che la presenza del sole. Tutto risiede nel mistero di questa presenza che è una presenza perpetua. Non c'è nulla a proposito della luna; soltanto, a proposito dell'apparizione della luce che ha caratterizzato il primo giorno della creazione, leggiamo: FIAT LUX, sul disco raggiante su cui il Pantocratore posa la mano destra come sul suo emblema: «Sia la luce, e la luce fu». Il sole è simbolo dell'eterna presenza di questa luce creatrice irradiata dal Sole di giustizia. A sua volta, essa non è altro che il simbolo del Verbo di Dio nel quale e per il quale tutto è stato creato e illuminato e che ha detto: «Io sono la luce del mondo». Il prologo del Vangelo di san Giovanni si sovrappone al primo capitolo del Genesi.

Il tetramorfo



190

In principio era il Verbo
e il Verbo era presso Dio
e il Verbo era Dio...
Tutto si compì per Lui
e senza di Lui nulla fu.
Di ogni creatura era la vita
e la vita era la luce degli uomini
e la luce brillò nelle tenebre...
Il Verbo era la vera luce
che rischiara ogni uomo...

L'anno sempre in fuga s'immobilizza nell'eterna presenza del sole divino, di Cristo che fa del tempo un solo giorno: «Il Cristo è il giorno veramente eterno senza fine». Queste parole di Zenone da Verona fanno eco a tutta una tradizione di cui riparleremo.

L'arazzo della creazione di Girona (inizio XII secolo) (foto 27), evidenzia analoghe preoccupazioni. Nel centro appare il Pantocratore sormontato dalla colomba che si libra sulle acque primordiali della Genesi, e più in alto ancora dall'Annus con la ruota fra le mani. In cerchio, attorno a lui, l'opera dei sei giorni della creazione; la colomba separa le tenebre abissali dalla luce; a destra della luce, la separazione delle acque superiori da quelle inferiori tramite il cerchio del firmamento nel quale si scorgono le stelle e i busti del sole e della luna, le due grandi fonti di luce (cfr. fig. 26 pag. 61); nel settore simmetrico al precedente, la separazione delle acque e della massa circolare della terra; in quello diametralmente opposto Adamo fa sfilare davanti a sé gli animali e cerca invano fra essi un essere simile a lui per farne il suo compagno; la risposta di Dio si trova nel settore simmetrico: è la creazione di Eva tratta dalla costola di Adamo addormentato, e davanti ad essi—ciò che non annuncia niente di buono—LIGNU POMIFERU, il melo. In basso, la creazione degli uccelli e di tutti «gli esseri viventi che vivono sotto o sull'acqua»; i mostri marini non mancano dell'elemento pittoresco. Attorno al Pantocratore, l'iscrizione circolare mostra l'opera della creazione riassunta nell'apparizione della luce: DIXIT QUOQUE DS FIAT LUX ET FACTA E LUX: «Dio comandò che la luce fosse, e la luce fu». La stessa idea appare nella *Bibbia di Coblenza* (fig. 190 pag. 414), grazie all'iscrizione che si legge in alto della pagina: OMNIBUS ESSE SUUM DEDIT HIC CONCEPTIO RERUM, che significa letteralmente: qui (nella miniatura che raffigura la scena della creazione) la creazione delle cose ha dato a tutte le cose la loro essenza; o, per meglio dire, qui ad ogni cosa (il Cristo) ha conferito la propria essenza creando l'universo.

L'iscrizione del secondo cerchio dell'arazzo allarga la portata della prima: IN PRINCIPIO CREAVIT DS CELU ET TERRAM MARE ET OMNIA QUAE IN EIS SUNT. ET VIDIT DS CUNCTA QUAE FECERAT ET ERANT VALDE BON+: «All'inizio, Dio creò il cielo e la terra, il mare e tutto ciò che contiene, e Dio vide tutto ciò che aveva fatto, e vide che ciò era buono». Questa bontà intrinseca della creazione spiega che il Cristo, lungi dal rifiutarla o dal tentativo di negarla per qualche evasione o volontà di annullamento psicologico, se ne circonderà e mostrerà agli uomini come farne un legittimo e positivo uso al servizio di Dio. Il mondo prosaico delle rappresentazioni romaniche è andato oltre l'inquietudine dei calendari dell'Antichità. Esso riposa sulla pace data dalla fede. Il cerchio creazionale dell'arazzo s'iscrive nella quaterna dei venti dello spazio che si vedono schiacciare con le ginocchia i loro otri e soffiare nei loro doppi corni a vento. Quello in basso a destra reca scritto il suo nome: AUSTER. Prolungando le loro quattro diagonali, si incontrano i quattro fiumi del Paradiso che rovesciano le loro anfore, identificati dall'iscrizione (ne resta una sola, in alto a sinistra: GEON). Il bordo esterno costituito da piccoli quadrati si divide in tre parti. Innanzi tutto, si nota la successione continua dei mesi e dei lavori dei mesi, ripartiti in due colonne, l'una ascendente, a sinistra, l'altra discendente a destra secondo la disposizione della colonna dello zodiaco di Souvigny e dello zodiaco dei piedritti del portale di Ripoll (notare i solstizi e gli equinozi in basso a sinistra e di fronte a destra; essi vengono rappresentati raggruppati, nell'aspetto del Sole nel suo carro, con in mano, come *Annus*, la ruota dell'anno, marcata dalle quattro stagioni). Il bordo in alto forma la seconda parte e rappresenta, ai lati di *Annus*, le quattro stagioni. L'ultimo quadrato sui due lati davanti ai fiumi è occupato a sinistra da

Sansone mentre abbatte il leone con una mascella d'asino, a destra da Abele che offre il suo Agnello. Il bordo inferiore originale dell'arazzo è andato perduto; quello attuale illustra la storia del ritrovamento della Croce ad opera di sant'Elena. L'arazzo in effetti doveva servire come baldacchino all'altare della Santa Croce collocato in una cappella costruita sul sagrato della cattedrale di Girona nel 1100. In pratica, inizia a profilarsi la concezione della croce come centro del mondo e della storia. Tutto lascia credere che questo arazzo fosse concepito come una grandiosa versione simbolica e tipologica del mistero della croce secondo l'iconografia tradizionale che abbiamo lungamente trattato. La croce ritrovata dall'imperatrice viene ripiantata sotto il Pantocratore dell'arazzo, a Gerusalemme, il cui nome è leggibile a lato (HIERUSALEM) e dunque nel centro sacro del mondo, là dove ogni messa viene celebrata. Così, messa in relazione con il centro della creazione, segna il centro della ricreazione operata dal Salvatore morto a Gerusalemme sul Golgota. Essa conferisce alla storia il suo termine—poiché allora tutto è compiuto secondo la parola di Gesù morente sulla croce—e la sua nuova ripresa poiché allora si inaugurano i tempi della salvezza messianica, la creazione dei nuovi cieli e della nuova terra.

Questa dimensione storica è ancor più sottolineata dai personaggi di Sansone e Abele: entrambi sono delle prefigurazioni di Cristo che essi annunciavano, e di cui l'arte romanica ha fatto grande impiego (Sansone per le imprese al servizio del suo popolo, Abele in quanto vittima innocente).

Occorre considerare ora in che modo gli artisti dell'epoca romanica proiettassero nella pietra la concezione cristiana del tempo di cui abbiamo visto una prima espressione presso i miniaturisti e i maestri degli arazzi. Se è vero che numerosi portali romanici appaiono estranei a simile preoccupazione, è altrettanto vero che molti altri sembrano esserne vivamente toccati. Il caso più chiaro è quello della presenza dello zodiaco, tanto chiaro che noi non ci soffermiamo: lo zodiaco è sufficiente a materializzare la rotazione dell'anno. In altri casi si ricorrerà a motivi selezionati in maniera abbastanza rigorosa per essere significativa. Esaminiamo innanzi tutto il procedimento in sé: la curvatura esterna del portale di Charlieu (Loira) termina da entrambe le parti in una piccola figura in cui è riconoscibile, grazie allo strumento musicale, uno dei Vegliardi dell'Apocalisse; le loro teste, oggi spezzate, appaiono entrambe aureolate con un grosso medaglione ornato da una margherita. Il resto della curvatura è occupato da altri 22 medaglioni identici ai primi due, salendo così a ventiquattro, numero dei Vegliardi dell'Apocalisse. Si nota dunque come semplici motivi, apparentemente soltanto ornamentali, possono rivestire una funzione simbolica per il solo fatto del loro numero.

In tal modo, il cerchio dell'anno verrà talvolta evocato da 36 motivi corrispondenti a 36 decine, o 360°, come sul portale di Santa-Croce di Bordeaux, dove vi sono i Vegliardi dell'Apocalisse che si sono prestati al gioco (non è raro che il loro numero tradizionale, il 24, venisse superato per la sola necessità di occupare tutta la lunghezza della curvatura). Sul portale nord di Bretteville-l'Orguilleuse (Calvados), l'unica curvatura è ornata da 18 motivi corrispondenti ai 180° del semicerchio; tre maschere scandiscono la croce formata dagli assi orizzontali con quello zenitale. A Vouvant (Vandea), 36 personaggi identici allineati fianco a fianco vengono ripartiti attorno ad un personaggio centrale collocato alla chiave di volta, simile in tutto agli altri ma largo la metà; ciò che aumenta le 36 decine di mezza decina, oppure 360 di 5: i 365 giorni dell'anno; i procedimenti sono diversi ma rag-

giungono lo stesso risultato.

Il tempo cristianizzato non si esprime solo in funzione del cerchio dell'anno: qualunque altro periodo del calendario, settimana o mese può essere utilizzato. Il portale di Lescure d'Albigeois (Tarn) a tutta prima sembra puramente ornamentale; tuttavia, la curvatura più esterna è discretamente trasformata nel cerchio dell'anno per la decorazione dei suoi 52 motivi, che evocano esattamente le 52 settimane dell'anno; tre monogrammi cristici posti nel muro occupano su questo quadrante i posti che occupano, nei timpani a zodiaco, il solstizio d'estate e i due equinozi (cfr. foto 151 e 152; cfr. *infra*). Il portale sud di Aulnay appare più completo (foto 142): il primo arco, nel centro, è scandito dai 6 leoni-grifoni; 6, cifra della creazione messa in rapporto con l'opera dei 6 giorni (le maschere da cui fuoriescono viticci sono ancor più, in se stesse, simboli creazionali). Il lato verticale del secondo arco è occupato da 12 coppie di personaggi rappresentanti le 12 ore diurne e le 12 ore notturne che costituiscono complessivamente le 24 ore della giornata. Il terzo arco raffigura invece 31 Vegliardi dell'Apocalisse con le loro viole e le loro coppe: i 31 giorni del mese. L'arco più esterno, infine, accoglie 36 soggetti corrispondenti ai 36 decimi del cerchio. In realtà, il conto dei mesi è sempre oscillante tra 30 e 31 giorni... I grandi timpani romanici non ne hanno ignorato la difficoltà. Anticipando l'analisi dettagliata che faremo più avanti sui timpani di Autun e di Vézelay, esaminiamo fin d'ora la soluzione che essi hanno adottato per risolvere questo preciso problema. I dodici medaglioni dei segni dello zodiaco d'Autun, con l'aggiunta calcolata di 18 medaglioni e mezzo—più di quanti non ne occorressero per la iconografia se è stato necessario riempirne due con motivi decorativi—, raggiungono il numero di 30 e mezzo, cioè né 30 né 31, ma un numero fra i due... Lo stesso principio è stato utilizzato a Vézelay ma genialmente interpretato e in certo senso reinventato, come vedremo.

Non è impossibile che tali concezioni rechino il segno di corrispondenze simboliche molto in voga negli scritti dei primi secoli della Chiesa e presso gli gnostici eretici. Ricordiamo a questo proposito la frase di Zenone da Verona: «Il Cristo è il giorno veramente eterno e senza fine che ha al suo servizio le dodici ore negli Apostoli, i dodici mesi nei profeti». Origene mostra che le neomenie, cioè i nuovi mesi, sono compiuti da Cristo, Sole di Giustizia, e dai suoi Apostoli. Per san Cipriano le dodici ore o i dodici mesi rappresentano i dodici Apostoli; le quattro divisioni del giorno e le quattro stagioni dell'anno simboleggiano i quattro evangeli. Di qui si giunge al quaternario cosmico del tetramorfo evangelico nelle sue due dimensioni spaziale e temporale. Un testo d'Ippolito risulta più completo: «Egli, (il Salvatore), Sole, una volta elevatosi dal seno della terra ha mostrato i 12 Apostoli come 12 ore, perché è attraverso queste che il giorno si renderà manifesto, come dice il Profeta: "È il giorno che ha fatto il Signore" (Salmo CXVII, 24). Quanto all'affermazione: "Nel corso dei mesi che si assommano" (Deuteronomio, cap. XXXIII, 14), significa che una volta riuniti i dodici Apostoli come dodici mesi hanno annunciato l'Anno perfetto, il Cristo. Il Profeta ha anche detto: "Annuncia un anno di grazia del Signore" (Isaia, cap. LXI, 2). E poiché Giorno, Sole, Anno, erano Cristo, bisogna chiamare Ore e Mesi gli Apostoli».

Il padre Danielou che noi qui seguiamo (*Symboles* 138, *passim*) menziona ancora un'altra interessante opera gnostica. «L'Unigenito (il Cristo) ci è presentato tenendo nella mano destra le dodici paternità, nella figura dei dodici Apostoli e nella sinistra le trenta potenze. Esse circondano l'Unigenito come una corona secondo la testimonianza di David:

Il tetramorfo

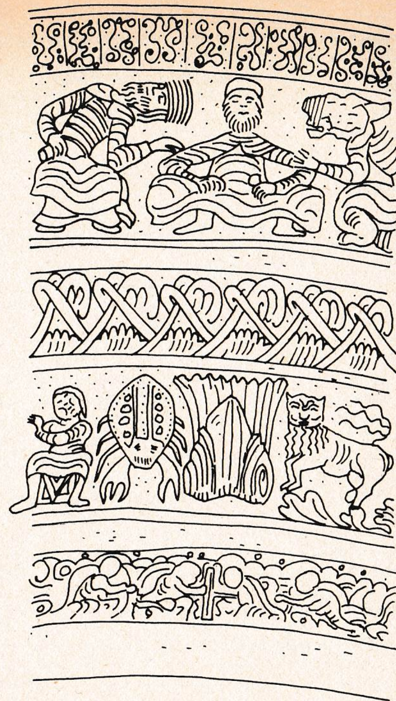
12 ore degli Apostoli } Zenone da Verona
12 mesi dei profeti

"Io loderò la corona dell'anno nella tua bontà". E in effetti, la moltiplicazione dei dodici Apostoli per le trenta potenze corrisponde ai dodici mesi di trenta giorni che costituiscono l'anno». Si trovano ancora numerosi passaggi che fanno di Cristo l'anno perfetto e lo chiamano *anniculus* in riferimento alla tradizione che attribuiva una durata di un anno al suo ministero pubblico. Da parte sua, la tradizione rabbinica diceva: «Le tribù sono determinate dall'ordine del mondo: il giorno ha dodici ore, l'anno ha dodici mesi, lo zodiaco ha dodici segni. Così, egli aggiunge, tutti questi elementi sono le tribù d'Israele». Sembra tuttavia che in epoca romanica il simbolismo del calendario testimoni un semplice reimpiego al servizio della religione cristiana, piuttosto che il valore espresso dalle concezioni pagane contemporanee.

Vi si notano tuttavia certi rapporti con alcuni temi simbolici che la liturgia aveva reso familiari ai fedeli. Prendiamo il caso del solstizio d'estate che cadeva il 24 giugno, san Giovanni. Alcune feste pagane celebravano l'avvenimento molto prima che il cristianesimo le sostituisse con le sue, ma quando ciò avvenne, esse furono soppresse. Il solstizio aveva il vantaggio di presentare un simbolismo naturale estremamente chiaro. In quel momento il sole passa allo zenith, nel punto più alto, tocca il suo apogeo: è il giorno del trionfo. Non occorreva altro per celebrare in questo simbolo il Cristo-Sole. Ma mentre il dio-sole pagano il giorno successivo avrebbe cominciato a ridiscendere, il Cristo-sole si mantiene per sempre nella sua posizione all'apogeo; essa lo colloca, come abbiamo già detto, al di fuori del tempo naturale, nell'istante soprannaturale dell'*hodie* del tempo sacro. Con Cristo, il tempo è compiuto e come sospeso, avendo raggiunto il suo fine. I tempi nuovi, quelli della chiesa, sono sotto il segno di quel solstizio.

Con Tolomeo i segni zodiacali, marcando le stagioni, corrispondevano ai solstizi e agli equinozi. In seguito, la precessione ha lentamente alterato le corrispondenze astronomiche, mentre il simbolismo dei segni è sopravvissuto. Per esempio la Bilancia, dal momento che evocava l'equilibrio dei giorni e delle notti caratteristico dell'equinozio di autunno, era diventato il segno zodiacale di questo equinozio. Il Cancro (parola latina che significa granchio) era il segno del solstizio d'estate perché il granchio ha l'originale proprietà di camminare all'indietro, tanto a destra quanto a sinistra e tale capacità di cambiare senso di marcia lo abilitava a simboleggiare il rovesciamento della corsa del sole che, dopo un'ascesa continua di sei mesi nel cielo fino al solstizio di giugno, ridiscendeva subito. I portali romanici situano dunque il Cancro solstiziale, simbolo di Cristo, al di sopra, nel punto più alto della curvatura, come il sole fermo. Se si cerca la massima precisione, si nota che il solstizio cade a fine giugno, quindi alla fine del segno del Cancro e poco prima dell'inizio di luglio il cui segno è il Leone; sarà allora l'intervallo che separa il Cancro dal Leone che determinerà la verticale di Cristo (come a Fenioux).

Un motivo eterogeneo segnala talvolta questo punto fondamentale fra tutti. Lo zodiaco del portale ovest d'Aulnay è stato rovinato durante alcuni lavori del XIX secolo; con notevole incoscienza, i restauratori per esempio hanno invertito i due segni del Cancro e del Leone senza sospettare della portata di questo errore (foto 144); si può tuttavia pensare a ragione che il concio stretto e non scolpito che interrompe il cerchio dell'anno, come una grossa lancia di orologio fermo, sia originale, perché reca sulla faccia volta verso il sole una margherita, come tutti gli altri conci originali, e inoltre perché è rimasto al suo posto fra Leone e Cancro mentre questi si vedevano invertire l'ordine e il posto; ad ogni modo, la sua ubicazione attuale illustra a meraviglia ciò che vogliamo far intendere, ed è ciò che in



191

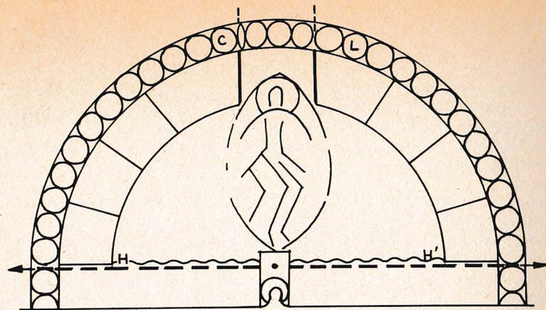
questo momento ci interessa. Da questo tipo dipende per esempio, il portale di Santa-Croce di Bordeaux: sulla sommità della curvatura dello zodiaco e sulla colonna zenitale, uno splendido ornamento vegetale viene a porsi fra il Cancro e il Leone: il solstizio cristico che conclude e arresta il cerchio del tempo e conferisce senso all'anno liturgico (fig. 191 pag. 419).

Ci resta ora da esaminare nei particolari i due più bei portali romanici in cui compaia il simbolismo del Cristo Cronocratore: quelli di Vézelay e di Autun.

Il portale del nartece di Vézelay è organizzato con rigore (foto 151; nota 14 pag. 475). Ci limiteremo a studiare la curvatura del calendario, quella su cui si trova lo zodiaco (fig. 192 pag. 421). La composizione è stata concepita a partire dall'alto della curva; l'emiciclo, occupato dalla composizione centrale, si apre verso l'alto in una sorta di camino verticale che viene quasi ad inserirsi nello zodiaco e a definire su tale arco, per una sorta di effetto ottico, tre medaglioni con tre soggetti avvitati su se stessi: due animali e un uomo (che sembrano stati scelti per la loro duttilità nel prestarsi a questo gioco plastico: li si trova spesso scolpiti in quell'attitudine). La loro insolita presenza sul cerchio dell'anno, fra i segni zodiacali e i lavori dei mesi, simboleggia la rottura con il tempo storico e naturale che sta alla radice del tempo sacro. Disposti in cerchio, essi diventano dei puri cerchi e traducono la perfezione trascendente del tempo celeste, immobile, imperturbabile. Così strappati al corso del tempo profano essi entrano nel moto di Cristo, «giorno veramente eterno e senza fine», «vero anno del mondo» e diventano, come l'aureola, degli autentici attributi: a loro modo ribadiscono ciò che lo schema di costruzione del Cristo suggeriva già in maniera così netta (fig. 116 pag. 277): l'opposizione cioè fra le linee angolose, squadrate, terrene della parte inferiore e il dissolversi delle forme circolari celesti della parte superiore.

D'altra parte, essi scindono decisamente il Cancro e il Leone lasciando tra i due uno spazio molto vasto; la cesura diventa enorme: è quella del solstizio cristico nel quale tutto l'anno viene assunto ed immobilizzato. Il solstizio astronomico di san Giovanni, in estate, è indicato da un mezzo medaglione a prima vista piuttosto enigmatico, posto tra il Cancro e i nostri tre medaglioni zenitali. Esso si trova leggermente scalato sulla sinistra in rapporto alla verticale; in tal modo la sua data risulta non al 30 giugno, a metà dell'anno, ma un poco più indietro, al 24 giugno. Questo abbassamento sulla sinistra è di per sé un vecchio simbolo del solstizio sufficiente talvolta ad evocarlo da solo in assenza di ogni altra rappresentazione. Ne vedremo alcuni esempi. A Vézelay, lo scultore ha illustrato il solstizio collocando in questo mezzo medaglione un uccello, del tipo cicogna con il collo ricadente come mozzato, immagine dell'astro del sole che dopo sei mesi di ascesa continua nel cielo, inizia a ridiscendere.

Abbiamo già detto che il numero complessivo dei medaglioni della curvatura era stato portato a 30 e mezzo per indicare il numero dei giorni del mese. Questo comportava comunque dei problemi delicati. I dodici segni zodiacali collegati alle dodici scene di vita quotidiana, i lavori dei mesi, raggiungono soltanto la cifra di 24. Ora, questo numero di 2x12 doveva essere mantenuto ad ogni costo, a rischio di distruggere il simbolismo di base dei dodici mesi dell'anno. Aggiungendo i 3 medaglioni e mezzo in alto e mettendoli quasi in una parentesi ottica costituita dalla banda verticale di Cristo, si otteneva senza intoppi il 27 e mezzo. Mancavano ancora tre medaglioni. Aggiungendone ancora uno per lato alla base della curva, il numero voluto era così raggiunto, ma a prezzo di una nuova perturbazione del simbolismo fondamentale del 2x12. Esso venne ristabilito da un'ulteriore messa in parentesi dei tre medaglioni e mezzo aggiunti per ultimi. Per questo li si è posti, essi soli, al di sotto del grande diametro di costruzione sottolineando l'orizzontale (linea superiore dell'architrave; il centro dei cerchi concentrici delle curvature si trova esattamente alla metà di questa linea), e quindi fuori dal semicerchio dell'anno: in tal modo viene rispettata la disposizione ordinaria degli zodiaci semicircolari che vuole che l'anno si apra sulla orizzonta-



192

le sinistra (con l'Acquario) e si conclude sull'orizzontale destra (con il Capricorno). Questa soluzione geometrica un po' sofisticata assicurava il rigore del sistema; il suo carattere poco evidente l'avrebbe per contro resa insufficiente se non si fosse notato che questa orizzontale veniva fortemente accentuata dalla linea superiore dell'architrave. Perciò, l'architrave costituisce una parte visibilmente distinta dal timpano che la sovrasta; utilizzando lo stesso principio della parentesi ottica come in alto, la sua larga banda orizzontale viene a incastrare, e dunque a separare dal resto, l'ultimo medaglione e mezzo di ogni lato. Il carattere eccezionale di questi ultimi è sottolineato dall'iconografia che è insolita e significativa; a sinistra (connesso a gennaio) un uomo taglia del pane; a destra (connesso a dicembre) leva una coppa di vino; pane e vino sono il simbolo del lavoro di tutto l'anno. Questi tre medaglioni (non bisogna dimenticare i due mezzi a carattere ornamentale) costituiscono dunque la replica, nella zona inferiore del timpano, dei tre cerchi dell'anno raffigurati nella parte alta; ma mentre quelli in alto esprimevano il carattere celeste e trascendente del tempo assunto dal Cristo Cronocratore, quelli della base esprimono il carattere consacrato del prosaico lavoro quotidiano: sotto le speci eucaristiche del pane e del vino è l'uomo tutto intero che attraverso il simbolo dei frutti del suo lavoro annuale si offre come vittima a lode della gloria del suo Dio.

Il timpano di Autun dipende da un archetipo più libero ma meno sapiente. Il punto di partenza della costruzione della curvatura dello zodiaco si trova ancora al di sopra di Cristo; il grande diametro verticale passa esattamente fra il medaglione del cancro a destra, e quello, a sinistra, occupato da un piccolo personaggio, l'*Annus* (foto 149); entrambi segnano il solstizio, come vedremo più avanti. A questi due medaglioni centrali si deve aggiungere il lavoro del mese del Cancro (giugno) rappresentato nel medaglione a destra: un uomo che affila la falce. Una volta isolata questa triade iniziale, gli accoppiamenti segno zodiacale - lavoro dei mesi si succedono senza intoppi fino all'Acquario (gennaio) a sinistra, con l'uomo che si riscalda al fuoco, e fino al Capricorno (dicembre) a destra con l'uomo che ammazza il grasso porcello. L'anno né comincia né finisce sull'orizzontale. Ci si è accontentati di portare il numero dei medaglioni a trenta e mezzo, senza darsi eccessiva-

mente pena delle modificazioni che comportava. Si sono ornati quelli in soprannumero, in basso a destra con delle margherite, in basso a sinistra con una margherita e uno splendido sole che comincia il suo corso zodiacale annuale. Al di sopra del sole, due medaglioni sono stati occupati dai simboli della quaterna fondamentale dell'anno: quello in basso dagli equinozi, quello in alto dai solstizi (l'archivolto vuoto che inquadra il timpano propriamente detto era ornato altrove dai Vegliardi dell'Apocalisse di cui si sono ritrovati dei frammenti).

Ritorniamo al medaglione solstiziale (foto 149). Indubbiamente, il piccolo personaggio riprende una posizione diffusa del suo antenato Annus, la stessa che gli conferiva la miniatura della figura 186 (pag. 410). Ma rappresentandolo nudo come un pesce—salvo il cappello—in quella posizione accucciata che fa la gioia dei monelli della città quando giocano sul selciato, Gislebertus riprende un vecchio simbolismo popolare del solstizio che non è altro che una variante del Cancro. L'idea è quella dell'uomo che—come il sole rappresentato sulla sommità dello zodiaco—percorre il cerchio dell'anno e, arrivato al punto solstiziale, interrompe il suo cammino per un solo istante, quello che il sole impiega a mutare la sua direzione prima di cominciare a ridiscendere.

Questo solo segno, un po' rozzo, è sufficiente ad evocare il solstizio cristiano dei portali apparentemente più vuoti. È il caso di Lorignac (Charente-Maritime) (foto 150); il cerchio dell'anno vi è segnato da uno stupendo toro continuo dal quale si stacca il nostro piccolo uomo nudo come si vede e in posizione (foto 148). Non si trova sulla chiave di volta ma leggermente scalato sulla sinistra, sappiamo già perché.

Poco lontano, una finestra della chiesa di Perignac (Charente-Maritime) rivela chiaramente la stessa concezione (foto 153). Essa appare inquadrata da una successione continua di teste di cavallo disposte in semicerchio, come raggi di una ruota. Il cavallo è un emblema solare molto diffuso; ricordiamo i cavalli di Apollo dio del sole, o i cavalli che Giosia aveva trovato ed incendiato nel Tempio di Gerusalemme. Sarà per un caso che sei di queste teste appaiono raggruppate a due a due nello stesso concio mentre gli altri recano una testa sola? E sarà un caso che i conci doppi sono collocati nei punti che segnano l'inizio e la fine dell'anno e il solstizio? La coppia in alto è scalata sulla sinistra. Le teste cavalline presentano lo stesso simbolismo delle ruote solari che ornano l'esterno della finestra di Échiré nelle Deux-Sevres (foto 152), e rendono manifesto il corso dell'astro. La ruota alla sommità dell'arco si evidenzia per la minore dimensione (il momento del solstizio); tutte le ruote hanno otto raggi tranne quella che apre l'anno solare, nel momento dell'equinozio di primavera, che ne presenta sei; la stessa disposizione viene riprodotta all'interno della curva.

L'*oculus* del capocroce, o quello della facciata delle chiese romaniche non si aprono sempre sull'asse di costruzione; l'occhio coglie molte anomalie che distruggono la simmetria abituale. Qualche volta, l'*oculus* è stato trasformato in una sorta di telescopio astronomico: ad una data precisa, per esempio la festa del santo patrono, il raggio di sole che passava attraverso l'*oculus* cadeva esattamente sulla tomba del santo o su un analogo punto significativo; l'asimmetria dimostrava allora la sua ragion d'essere. Altri casi appaiono più misteriosi soprattutto per quanto riguarda i portali occidentali che ricevono la luce solo nel tardo pomeriggio, periodo ormai al di fuori della liturgia. Lo spostamento a sinistra come a Saint-Michel d'Aiguilhe, nel Puy (foto 113) si spiegherebbe meglio con il simbolismo del solstizio ridotto all'essenziale.

Il Cristo cosmocratore

La visione di san Giovanni

Prima di iniziare, nel 5° capitolo della sua Apocalisse, la narrazione simbolica dei tempi storici della salvezza e degli interventi salvifici di Dio, l'apostolo san Giovanni dipinge fin nei particolari una visione che costituisce lo sfondo alla sua opera e diventa la decorazione più frequente delle grandi opere romaniche. Come la visione di Giacobbe, essa si colloca all'interno della contemplazione del cielo.

«Io ebbi questa visione: una porta era aperta nel cielo... Caddi in estasi. Ecco. Un trono si elevava nel cielo e qualcuno vi era seduto... Colui che siede sul trono è come una visione di smeraldo». Dio non si lascia descrivere sotto alcuna forma umana e Giovanni non può fare altro che renderci l'apparenza luminosa, essendo la luce uno dei simboli biblici del mondo celeste. Il trono localizza l'apparizione celeste ed è sufficiente a rivelare la presenza dell'Onnipotente; è il punto fisso, il vero centro immobile della visione attorno a cui gravita ogni cosa. Infine, per designare Colui il cui nome è ineffabile, l'Indescrivibile, Giovanni dirà: «Colui che siede sul trono». «Ventiquattro seggi circondano il trono e su di essi sono seduti ventiquattro Vegliardi vestiti di abiti bianchi con corone d'oro sul capo. Attorno al trono stanno quattro Viventi, ciascuno con occhi davanti e dietro. Il primo è come un leone, il secondo come un giovane toro, il terzo ha volto umano, il quarto è come un'aquila in volo. I quattro Viventi, ciascuno provvisto di sei ali, sono costellati di occhi tutt'intorno e dietro». Ci troviamo di fronte ad una grandiosa liturgia celeste. Essa loda il re creatore e maestro del cosmo (nei capitoli successivi, la lode si allargherà agli interventi storici di Dio salvatore). I quattro Viventi non smettono di ripetere giorno e notte: "Santo, Santo, Santo il Dio Signore di tutto, egli era, egli è, egli viene". In tal modo, essi celebrano la sua trascendente santità, la sua assoluta sovranità sulla creazione, la sua eterna preesistenza. «E ogni volta che i Viventi offrono gloria, amore e azioni di grazia a Colui che siede sul trono e che vive nei secoli dei secoli, i ventiquattro Vegliardi si prostrano dinanzi a Colui che siede sul trono per adorare Colui che vive nei secoli dei secoli; essi lanciano le loro corone (simboli del potere sul mondo di cui Dio li ha investiti e per cui essi gli devono

omaggio) davanti al trono dicendo: «Tu sei degno o nostro Signore e nostro Dio di ricevere l'onore, la gloria la potenza, perché sei tu che creasti l'universo, perché è per la tua volontà che non era e fu creato». Segue, quindi, l'ingresso dell'Agnello al quale «Colui che siede sul trono» rimette il libro dei destini del mondo. L'agnello è il Verbo incarnato, Colui che conferisce a Dio una forma visibile: il Cristo che verrà più spesso rappresentato dagli artisti sotto forma umana, ma in mezzo ai ventiquattro Vegliardi e ai quattro Viventi. La liturgia celeste sfocia in un finale universale che aggiunge ai Viventi e ai Vegliardi gli Angeli e tutte le creature. «E la mia visione continuò. Io sentivo il clamore di una moltitudine di angeli raccolti attorno al trono dei Viventi e dei Vegliardi—essi si contavano in miriadi e miriadi e migliaia e migliaia—e gridavano a piena voce: "Degno è l'Agnello sgozzato di ricevere potenza, ricchezza, saggezza, forza, onore, gloria". E ogni creatura nel cielo e sulla terra e sottoterra e nel mare, l'universo intero io sentivo gridare: "A Colui che siede sul trono, così come all'Agnello la lode, la gloria, l'onore e la potenza nei secoli dei secoli!" I quattro Viventi dicevano: Amen; e i Vegliardi si prostravano per adorare».

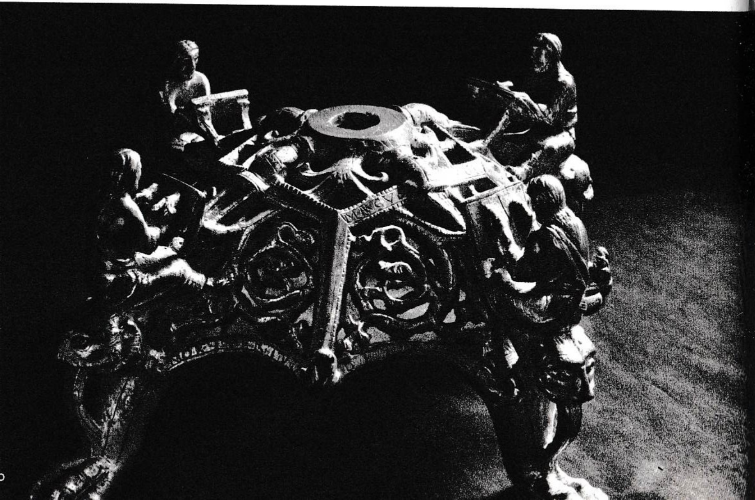
L'intera creazione è là, in seno al firmamento aperto, gerarchicamente ordinata intorno al trono dell'Onnipotente, rendendogli eternamente omaggio, lode, gloria. Non sapremo certamente mai se Giovanni abbia più precisamente voluto rendere le gerarchie celesti degli angeli o degli eletti o ancora il prototipo celeste del culto terreno (per esempio evocando con i ventiquattro Vegliardi il numero che caratterizzava l'organizzazione cultuale davidica)... Per contro, è difficilmente contestabile che l'abbia utilizzato per esprimere la sua costruzione teologica, il fondamento simbolico di una grandiosa liturgia cosmica.

Il 4 e il 24 sono i due ritmi fondamentali dei cicli naturali: la quaterna delle stagioni e la divisione del tempo quotidiano in 24 ore. Si profila così l'immagine dinamica del mondo di cui abbiamo già parlato, e che costituì il patrimonio comune dell'antichità: quello della sfera universo che effettua la sua rotazione liturgica attorno all'Eterno immobile che la muove. Ma l'espressione temporale della sua animazione è correlativa all'estensione spaziale, e noi sappiamo che la quaterna delle costellazioni cardinali che segnano il solstizio e gli equinozi è legata alla quaterna degli orientamenti dello spazio. È proprio questa quaterna fondamentale che caratterizza più fortemente la visione, conferendole sul piano naturale il simbolismo cosmico dell'universalità, e sul piano teologico correlativo il significato di pienezza totalizzatrice dell'ordine creato. La qualità dei Viventi in un certo senso è meno importante del loro numero. Esso infatti verrà ripreso dall'autore in seguito e sempre per suggerire l'idea di universalità. Nel capitolo VI, per esempio, quattro cavalieri compaiono successivamente annunciando flagelli maggiori, in groppa a quattro cavalli, gli abiti dei colori tradizionali dei quattro punti cardinali (bianco, rosso, nero azzurro); così risulta espressa l'universalità dei flagelli che si abbattono su tutta la terra. All'inizio del capitolo VII, essi lasciano il posto a quattro angeli distruttori, ritti ai quattro angoli della terra: il simbolismo allora diventa più chiaro che mai. Al termine del libro, l'ultima quaterna è quella delle quattro mura della Gerusalemme celeste, quadrata; mura che fronteggiano i quattro punti cardinali e che presentano ciascuno l'apertura di tre porte sulle quali sono marcati i nomi dei dodici Apostoli dell'Agnello, eredi tipologici delle dodici tribù d'Israele, che prefiguravano già la totalità dell'universo spirituale. Esse rappresentavano tutto il popolo di Dio che la mentalità semitica non può concepire senza la terra che abita o che dovrebbe abitare un giorno, la Terra promessa, immagine del cosmo rinnovato. Tutto ciò era già espresso nella disposizione dell'accampamento degli Ebrei che compiono l'esodo attra-





9



SOLOBSEVRATUS
HYUM NAZA
REHUM REX
IUDEORUM
SUUM
FIXURAS
CLAVORUM
MEMEHTOMEIDHE
GES
TAS
LI
LONGINUS
CALVARIE
LOCUS UBI
DHS CRUCIFIX
US EST
SENIORES ET QUA
TUOR ANIMALIA

9

verso il deserto. I testi ci consentono di farcene un'idea precisa, la stessa dello schema cosmico che abbiamo rintracciato dappertutto. Nel centro, la tenda del convegno che serve da tempio mobile in cui Iahvè scende per rendersi presente al suo popolo e per dare i suoi ordini a Mosè. Attorno alla tenda, secondo una disposizione in quadrato, le dodici tribù d'Israele raggruppate in quattro campi di tre tribù. Tale perfetta disposizione non è un'invenzione di Mosè ma è quanto Dio gli ha ordinato: «Iahvè parlò a Mosè in questi termini: "I figli d'Israele staranno ciascuno accanto alla propria insegna con i simboli della casa patriarcale cui appartengono; staranno presso la tenda del convegno. Davanti, verso Oriente, si attenderà l'insegna del campo di Giuda,... ai lati la tribù d'Issachar... poi la tribù di Zabulon: essi si metteranno in marcia per primi. A mezzogiorno, l'insegna del campo di Ruben... ai lati la tribù di Simeone poi quella di Gad: essi si metteranno in marcia per secondi. Quindi, avanzerà la tenda del convegno, il campo dei leviti, in mezzo agli altri campi. A Occidente l'insegna di Efraim... ai lati la tribù di Manasse, poi quella di Beniamino: essi si metteranno in marcia per terzi. A Settentrione l'insegna del campo di Dan... ai suoi lati la tribù di Aser, poi quella di Neftali: essi si metteranno in marcia per ultimi» (Libro dei Numeri, cap. II). Si nota come il campo si anima via via secondo un ordine circolare che comincia da Oriente: è l'ordine del sole che sorge e dà vita alla terra. Le dodici tribù d'Israele sono state spesso messe in rapporto con i dodici segni dello zodiaco che il sole percorre in un anno. Il campo ebreo è un cosmo sacralizzato; è orientato verso est come sarà il tempio di Gerusalemme, il tempio di pietra che rimpiazzerà quello mobile provvisorio dell'Esodo che ne costituiva la prefigurazione. La disposizione fondamentale delle dodici tribù raccolte in quadrato, tre per tre ad ogni punto cardinale, rimarrà nella pianta del tempio ideale immaginato da Ezechiele, e infine nella Gerusalemme celeste descritta da san Giovanni nell'Apocalisse; è quest'ultima che appare in nuce, ridotta alla sua più semplice espressione nella disposizione dei quattro Viventi che circondano il trono dell'Eterno, nella grande visione inaugurale del capitolo IV.

A questo punto siamo pronti ad addentarci più in profondità nel simbolismo di questa disposizione. Vedremo nelle pagine seguenti che essa è in rapporto con il carro divino di cui molte religioni hanno fatto il trono della divinità e il punto cosmico in cui si uniscono le peculiarità delle quattro direzioni cardinali. Ezechiele riuscirà ad introdurre anch'egli nel suo libro il concetto di carro di Iahvè che è necessario illuminare con la simbologia giudaica. «Date le analogie che legano lo zodiaco alle dodici tribù d'Israele, sarà interessante apprendere da un *targoum* dello Pseudo-Gionata che le tribù si raggruppavano per tre sotto lo stesso emblema. C'erano, dunque, quattro emblemi che erano precisamente quelli del tetramorfo: Issachar, Zabulon, Giuda: leone; Ruben, Simeone, Gad: uomo; Efraim, Manasse, Beniamino: toro; Dan, Aser, Neftali: aquila... La tradizione giudaica fa corrispondere a ciascuno di essi le quattro lettere del nome divino IHVH: Y corrisponde all'uomo; H al leone; V al toro e la seconda H all'aquila. Questo carro simboleggia le azioni divine nel mondo, è un'altra espressione della rivelazione naturale o cosmica, la Volontà del Verbo che agisce sul mondo sensibile come sul mondo soprannaturale; essa determina e mantiene ogni cosa» (Hani). Ritroviamo dunque nell'ordine della simbologia giudaica ciò che abbiamo già largamente riscontrato nell'ordine dei grandi simboli naturali: il rapporto costante e naturale fra l'uno trascendente (YHVH, il polo celeste) e la quaterna della sua manifestazione e azione nel mondo creato.

L'interpretazione che sant'Ireneo (+ 202) ha dato del tetramorfo e che la Chiesa ha fat-

to sua, si colloca nella stessa prospettiva sul prolungamento di questa linea. Nella misteriosa apparizione dispiegatasi dal cielo semiaperto, in mezzo ai quattro Viventi, Ireneo riferendosi ai simboli tradizionali dell'universo nell'antichità ha riconosciuto la manifestazione universale di Dio agli uomini accorti, essendo quella la figura dell'annuncio di Cristo al mondo attraverso i quattro Vangeli. «Non è ammissibile—egli spiega—che ci siano più di quattro vangeli o meno di quattro perché sono quattro le regioni del mondo in cui viviamo, e quattro i venti ai quattro punti cardinali... Da ciò si deduce che il Cristo artefice dell'universo, Lui che è seduto sui cherubini (i Viventi della visione) e che mantiene tutto unito, una volta manifestato agli uomini, ci ha dato il Vangelo in quattro forme pur esprimendo un solo Spirito... i cherubini hanno effettivamente quattro figure (leone, toro, aquila, uomo) che sono le immagini dell'attività del Figlio di Dio». Ireneo espone successivamente il gemellaggio degli evangelisti con i Viventi; evidentemente, esso non può che essere arbitrario e rivestire in realtà un certo interesse solo per quanto riguarda l'iconografia; dopo una leggera modificazione, questo gemellaggio si è perpetuato attraverso le epoche, fino a noi. L'aquila fu attribuita a Giovanni, il toro a Luca, il leone a Marco, e l'angelo-uomo a Matteo.

Un bel testo d'Ippolito di Roma, morto martire nel 235, opera la sintesi di quanto detto con la simbologia dei fiumi del Paradiso. «Eden è il nome del nuovo giardino di delizie... Scorre nel giardino un fiume d'acqua inesauribile. Quattro fiumi ne sgorgano, che irrorano tutta la terra. Così è della Chiesa. Cristo che è il fiume è annunciato al mondo dai quattro vangeli» (*Comment. Daniele* I, 17). L'immagine del mondo ereditata dall'antichità è diventata l'immagine cristiana del cosmo evangelizzato. Questo mondo emana da Cristo «artigiano dell'universo», centro della nuova creazione, seduto su un trono circondato dai quattro Viventi, orientato verso i quattro punti cardinali simboleggianti la diffusione del messaggio dei quattro evangelisti nei quattro angoli del mondo.

La visione di Ezechiele

Il tentativo di rendere a questa simbologia la ricchezza d'immaginazione delle origini è operazione del più grande interesse. La visione di san Giovanni è conseguente alla visione di Ezechiele, di cui ricalca numerosi elementi, specie quello dei quattro Viventi: il leone, il toro, l'aquila, l'uomo. Ezechiele li descrive nell'atto di reggere «una volta splendente come il cristallo, tesa al di sopra delle loro teste... Sopra la volta c'era qualcosa come una pietra di zaffiro a forma di trono, e su questa forma di trono, in alto, un essere dall'aspetto umano... qualcosa in aspetto della gloria di Iahvè». Si riconosce la cosmografia degli antichi: la volta trasparente e solida del firmamento, il trono divino posto al di sopra della volta nel punto più alto, cioè nel polo (foto 40, fig. 30 e 31 pag. 86). La stessa campana celeste si regge sulle quattro costellazioni cardinali della banda zodiacale: il Toro, il Leone, l'Uomo e l'Aquila che i nostri vecchi testi citano più spesso che il vicino Scorpione (fig. 7 pag. 23). La tradizionale simbologia mesopotamica del Dio dell'universo rivela la sua ampiezza. Ezechiele a sua volta la riprende anche se, con la sovrana libertà dei profeti di Iahvè, la piega secondo la necessità del suo messaggio.

Questo messaggio consisteva innanzi tutto nel mostrare ai concittadini che Iahvè non era materialmente unito al tempio di Gerusalemme, che la rovina del santuario non comportava la rovina della religione, che Iahvè poteva raggiungere gli esiliati sulle rive del

fiume di Babilonia ed apparire loro più misterioso che mai, nello splendore di una teofania che oltrepassava di gran lunga tutte quelle che l'avevano preceduta. Senza dubbio, questo primo intendimento del profeta potrebbe cominciare con lo spiegare tutto il complesso di ruote o di ali che compare nella descrizione dell'apparizione celeste. Ruote e ali sono simboli eminenti del cambiamento di posto, del mutamento delle condizioni del luogo, e dello stato spirituale loro connesso. Per questo vediamo su alcuni capitelli di Autun e di Saulieu la cavalcatura della Fuga in Egitto posta su rotelle, mentre a Saint-Hilaire de Poitiers è trasportata sulle ali degli angeli; la Vergine però posa i piedi su un trono di maestà che è sprovvisto di ruote e conferisce carattere di immobilità a lei e al Figlio. Occorrevano proprio le ruote per indicare le apparenze e per far credere che ella si muoveva e che non era il mondo a muoversi attorno a lei... La Vergine di Poitiers, fissa nella sua ieraticità frontale, riposa anch'essa su un piccolo basamento e se è un angelo che lo sostiene, egli pure è immobile, posto frontalmente, mentre sullo sfondo appare la decorazione animata di san Giuseppe, dell'asino, degli angeli in cammino... Questo simbolismo non è logico; esso concilia ciò che è inconciliabile, e quindi riflette il mistero con cui avevano a che fare i correligionari di Ezechiele. Gli artisti romanici sapevano che quando Dio fugge davanti agli uomini, sono gli uomini che si allontanano da lui poiché egli resta immobile, onnipresente. Questo gli Ebrei esiliati dovevano ancora apprenderlo. Si trattava, insomma, di un messaggio dell'universalità della presenza divina quello che Ezechiele doveva fare ancora intendere. Le ruote e le ali già lo suggerivano ma debolmente e non senza artificio. Il vecchio simbolo del trono cosmico poteva, al contrario, dargli un'ampiezza grandiosa e concreta e vedremo che le ruote e le ali ne fanno intimamente parte.

Situando il luogo sacro ai piedi dell'asse del mondo gli si attribuiva una referenza celeste, il polo, che non viene in alcun modo disturbato dallo spostamento ai piedi dell'asse. Quando Iahvè compirà sul suo carro il cammino inverso per riguadagnare il tempio di Gerusalemme ricostruito dirà: «Questo è il luogo del mio trono, il luogo in cui pongo la pianta dei miei piedi» (Ezechiele XLIII, 7).

Tutto è dunque avvenuto come se continuando ad abitare nel suo immutabile soggiorno celeste, Dio non avesse fatto altro che spostare i suoi piedi sulla terra. Di per sé, il tipo di simbolismo messo in atto qui invitava ad allargare la concezione particolaristica che Israele si faceva del suo Dio, per estenderlo alle dimensioni di Dio dell'universo, di Dio che in ogni luogo, a Babilonia come a Gerusalemme, troneggia là in alto, nel centro dinamico del carosello dell'universo. Certamente, non si saprà mai abbastanza quali fossero le intenzioni ultime del profeta e il grado di conoscenza esplicitata che avesse del simbolismo fornitogli dall'ambiente babilonese e che Dio gli suggerì di riprendere. Tuttavia è legittimo domandarsi se fu per ragioni fortuite che assegnò come supporto al trono del vero Dio i cherubini tetramorfi che simboleggiavano il pantheon astrale dei falsi dei babilonesi; non sarebbe più esatto collocare questa audace costruzione sulla linea del sogno veterotestamentario cui fa eco il salmo 110: «Il Signore ha detto al mio Signore: Siedi alla mia destra fino a che avrà fatto dei tuoi nemici sgabello ai tuoi piedi»?

Prima di analizzare in se stessa la descrizione di Ezechiele, resta da fare un'ultima osservazione concernente le relazioni fra le visioni del profeta e le date in cui si verificarono (nota 15, pag. 475). Alcune interessanti coincidenze non si spiegano altro che con un riferimento implicito, ma voluto, ad un calendario liturgico in rapporto con i punti più importanti del ciclo stagionale. Una difficoltà sorge dal fatto che non solo molti calendari tra-

spaiono dal testo simultaneamente, più o meno scalati, ma anche che il libro è composito, costituito da brani redatti in epoche diverse. Ezechiele circostanzia le sue visioni con indicazioni di mesi e di giorni. La grande visione inaugurale della gloria di Dio che apre il Libro risale al quinto giorno del quarto mese, sembrando così indicare il solstizio d'estate: esso capita dunque a metà fra il primo giorno del primo mese (equinozio di primavera) e il decimo giorno del settimo mese, che in tale sistema corrisponde all'equinozio di autunno. Allo stesso modo, la grande visione del nuovo tempio, raccontata ai capitoli 40 e seguenti, sorprende il poeta all'inizio del nuovo Anno, il decimo giorno del mese: l'anno comincia in autunno, tale data è quindi quella dell'equinozio autunnale. La visione del capitolo III (versetto 16 e seguenti) nella quale Iahvè elegge il profeta come sentinella del suo popolo, rappresenta un passo più tardo e si hanno fondate ragioni di ritenere che la declinazione di sette giorni citata dall'autore («all'inizio dei sette giorni») in rapporto alla prima visione (quella del primo capitolo), sia dovuta ad un abbassamento nel computo: la data sarebbe la stessa, quella del solstizio d'estate, ma di un altro anno. Se il quinto giorno del quarto mese può in tal modo venire a coincidere con il dodicesimo giorno dello stesso mese (12=5+7), il quinto e il dodicesimo giorno del decimo mese corrispondono a loro volta al solstizio d'inverno: due date memorabili in cui Iahvè si è manifestato a Ezechiele (cfr. XXIX, e XXXIII, 21). Iahvè si manifesta al profeta nei punti cardinali—solstizi ed equinozi—dell'anno, nel quadro di una rivelazione cosmica.

Come la visione di san Giovanni nell'Apocalisse, come quella di Giacobbe sulle rive dello Yabbocq, la visione di Ezechiele (cap. I) si presenta nel contesto di una contemplazione del cielo che il fenomeno dell'ispirazione, all'improvviso, trasfigura. «Quando mi trovai presso il fiume Kebar, il cielo si aprì e fui testimone di visioni divine».

Una strana apparizione celeste si avvicina, venendo da nord, là dove sorge la montagna cosmica sede degli dei, in un uragano in cui brilla lo splendore del fuoco, tipico delle teofanie. «Io guardavo; ed ecco un vento di tempesta che soffiava da nord, una densa nube, intorno alla quale splendeva un fuoco da cui saettavano lampi, e nel suo centro, come lo splendore del vermiglio in mezzo al fuoco». Tutto si dispone attorno a questo centro come nella visione di san Giovanni. «Nel centro distinguevo qualcosa come quattro animali di cui ecco l'aspetto: avevano forma umana, con quattro facce e quattro ali... ciascuna faccia era volta verso un punto cardinale. Le ali erano unite l'una all'altra, camminando non si volgevano indietro ma ciascuna avanzava. Quanto alle loro sembianze, avevano una faccia d'uomo, una di leone a destra, una di toro a sinistra e una d'aquila». Occorre dire che questa descrizione non intende affatto fornirci le parti singole e separate di una plastica coerente, che il profeta ci lascerà l'incarico di costruire? Secondo un processo abituale del pensiero semitico, che verrà ampiamente espresso negli stili delle Apocalissi, il profeta accumula senza preoccuparsi dell'effetto plastico dei tratti simbolici eterocliti. Sono questi simbolismi e non le loro immagini significanti che ricostruiscono, a tocchi giustapposti, il quadro mentale che l'autore vuole suggerire. La continuazione del testo descrive in modo impressionante la gigantesca rotazione notturna delle costellazioni. In simile carosello celeste, per una sovrapposizione di immagini che evoca la simultaneità cinematografica, ciascuna delle quattro costellazioni cardinali viene via via a prendere il posto della precedente, in modo che si sovrappongono, si fondono, si ritrovano tutte in ciascuna e ciascuna in tutte, avendo tutto in comune ed appartenendo ai quattro animali: «Essi avevano ciascuno quattro facce, quattro ali; le facce di tutti erano volte verso le quattro direzioni»; si susse-

guono senza interruzione: «Le loro ali erano unite le une alle altre, né avanzando si volgevano ma ciascuna procedeva in avanti», con gli occhi si segue il movimento circolare imperturbabile del grande maneggio siderale (cfr. foto 15). Al fine di sottolineare tale rotazione e ciò che comporta di essenziale, ad ogni animale è associata una ruota. «Io guardavo gli animali, c'era una ruota a terra a lato di essi, di tutti e quattro. Queste ruote sembravano aver lo splendore della crisolite»; poi, di nuovo, la misteriosa rotazione. «Tutte e quattro avevano lo stesso aspetto ed apparivano come se fossero l'una nel centro dell'altra (cfr. foto 2). Potevano muoversi nelle quattro direzioni senza volgersi»; questa è proprio l'esperienza dell'osservatore che girando verso i quattro orizzonti dello spazio constata lo spostamento delle stelle secondo le quattro direzioni e senza alcun ritorno. L'aspetto delle ruote è quello delle costellazioni brulicanti di stelle: «La loro circonferenza sembrava grande (*quella della loro orbita*) mentre le guardavo, e le loro circonferenze erano tutte e quattro piene di occhi, tutt'intorno. E il loro corpo intero, il loro dorso, le loro mani e le loro ali, così come le ruote, erano piene di stelle, tutt'attorno». (cap. IX, v. 12; le stelle-occhi sono un simbolo che è sempre servito ad esprimere l'onniscienza e l'onnipotenza della divinità celeste). Il mistero degli animali è inscindibile da quello della loro ruota-emblema: «Quando gli animali avanzavano, le ruote avanzavano accanto a loro; e quando gli animali si alzavano da terra, le ruote si alzavano. Là dove lo spirito si spingeva le ruote andavano ugualmente e si alzavano perché lo spirito dell'animale era nelle ruote». Riportiamoci ancora alle traiettorie stellari della foto 1. Questi quattro animali cardinali costituiscono i supporti mobili della vita della volta celeste, le assise del trono prestigioso della maestà divina, i cherubini dell'arca cosmica sopra la quale compare Iahvè: «Ciò che era sulla testa dell'animale, assomigliava ad una volta splendente come il cielo, tesa sopra le loro teste. Sopra la volta che era sulle loro teste c'era qualcosa come una pietra di zaffiro a forma di trono e su questo trono, sopra, in alto, un essere dall'apparenza umana. Ed io vidi che aveva lo splendore del vermiglio ed accanto a lui c'era qualcosa come di fuoco tutt'attorno... e una luce all'intorno simile all'arco che appare fra le nubi, il giorno di pioggia, tale era quella la luce tutt'attorno. Tale mi apparve l'aspetto della gloria di Iahvè. Io guardai e caddi con la faccia per terra...» (Ezechiele, cap. I).

La visione di Isaia

L'iconografia romanica appare condizionata da un'altra visione dell'Onnipotente che spesso si confonde con la precedente e cioè quella apparsa al grande profeta della trascendenza divina, Isaia, nel Santo del Tempio di Gerusalemme. Si comprende come la scena sia stata riprodotta a profusione attorno a Cristo, nelle chiese cristiane; infatti essa esprime a meraviglia che il Cristo è Dio e che le manifestazioni della gloria divina narrate nell'Antico Testamento erano già delle anticipazioni della sua propria gloria di Figlio di Dio; egli stesso l'ha fatto capire apparendo sul monte Tabor nel momento della sua trasfigurazione nelle stesse sembianze teofaniche che avevano caratterizzato l'apparizione di Iahvè a Mosè sul monte Sinai. Ecco il racconto di Isaia (cap. VI): «L'anno della morte del re Ozia (781-740), io vidi il Signore Iahvè seduto su un trono elevato; la sua veste riempiva il santuario; alcuni serafini stavano sopra di lui, ciascuno con sei ali (*simboli della loro spiritualità*): due per coprirsi il viso (*poiché la vista diretta di Iahvè è insostenibile*), due per coprirsi i piedi, due per volare. E gridavano fra loro queste parole: «Santo, santo, santo è Iahvè Savaoth.



193

La sua gloria riempie tutta la terra».

Questi serafini costituiscono la corte celeste di Dio; essi sono caratterizzati dalle sei ali che consentono di identificarli; la tradizione bizantina, più d'ogni altra, ne ha moltiplicato le rappresentazioni. Non mancano di evidenziare i due cherubini d'oro che sovrastavano l'Arca dell'Alleanza, con le ali spiegate, l'uno di fronte all'altro, diventati quasi dei simboli della presenza di Iahvè. Tra di essi e al di sopra di essi, Iahvè compariva ai fanciulli d'Israele: «È là, egli aveva detto a Mosè, che io ti incontrerò, è dall'alto del propiziatorio, dello spazio compreso tra i due cherubini posti sull'Arca della Testimonianza, che io ti comunicherò gli ordini destinati ai fanciulli d'Israele» (Esodo XXV). Per questo, Iahvè è spesso designato con l'espressione «Colui che troneggia sui cherubini», questi ultimi servendogli da sedile o sostenendolo con le ali. La loro presenza è legata a quella di Dio, crea attorno a Lui una sorta di silenzio sacro ed invita a prepararsi al contatto con la presenza divina.

L'iconografia cristiana dei primi secoli utilizzerà con particolare predilezione questi serafini quasi come corte di Cristo per esprimere la sua divinità, in guisa dell'Onnipotente apparso a Isaia nel tempio. L'alto medioevo erediterà questo schema.

Sul timpano di Perrecy-les-Forges essi sostengono la mandorla di Cristo e sono soli attorno a lui: infatti sono sufficienti; le loro ali sono disseminate di occhi come nella maggior parte delle rappresentazioni (cfr. foto 109). Nell'epoca romanica, soltanto raramente essi sono personaggi principali; più spesso, vengono relegati in secondo piano dal tetramorfo che a poco a poco ha conquistato il primo posto ai lati di Cristo (foto 111). Un evangelario dell'VIII secolo ci mostra una tappa intermedia: i cherubini (identificati da un'iscrizione) hanno soltanto due ali ed inquadrano il Cristo sul suo trono, i quattro animali sono all'esterno del primo cerchio di gloria, diametralmente opposti a due a due. A Semur-en-Brionnais il timpano (ampiamente restaurato nel XIX secolo) mostra i due serafini molto vicini alla mandorla ma all'esterno; i quattro Viventi formano attorno ad essi un secondo cerchio, tenendo i loro rotoli. Il timpano di Saint-Aventin (Alta Garonna) associa,







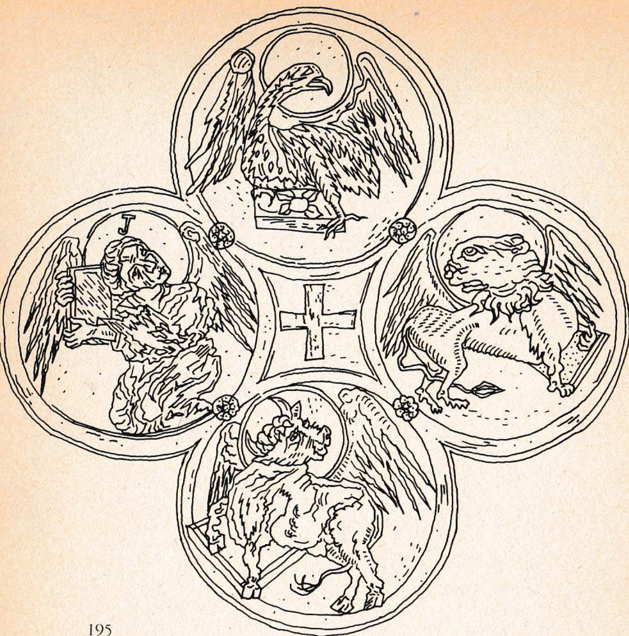
194

secondo uno schema molto diffuso, ciascun animale con un angelo; qui, gli angeli sono in pieno volo e continuano ad esercitare la loro funzione che è quella di reggere la mandorla; tuttavia per fare ciò si servono di una mano sola essendo l'altra impegnata a reggere il simbolo dei Viventi ridotti al solo capo; l'insieme è così ben costruito, le teste delle otto figure circostanti la mandorla così bene disposte in cerchio, che il significato profondo appare chiaramente solo dopo un certo tempo di osservazione. La compenetrazione delle parti talvolta fa riunire in una sola composizione il serafino e la figura tetramorfica della visione di Ezechiele con i suoi attributi delle ali e delle ruote (fig. 193 pag. 448: piastra smaltata, arte mosana del sec. XII). I serafini non sono riservati alla corte di Cristo ma compaiono in numerose scene sacre e non necessariamente celesti: sul portale sud di Notre-Dame du Port a Clermont-Ferrand, essi sono collocati attorno ad un'Adorazione dei Magi.

L'iconografia del tetramorfo

La prima rappresentazione nota del tetramorfo cristiano, secondo la nostra conoscenza, è quella delle due facce di un evangeliario datato al 420 e conservato nella cattedrale di Milano. Il lato superiore è ornato da una croce, quello inferiore da un Agnello: in entrambi compaiono i quattro Viventi in altrettanti medaglioni. Le principali linee di sviluppo successive sono già distinguibili.

Da una parte, la linea degli Evangelisti: seguendo l'assimilazione di questi ai quattro Viventi, tutta un'omogenea iconografia ci consente di assistere alla loro progressiva metamorfosi. Con l'intermediazione del *Sacramentario di Gellone* (VIII secolo), i Viventi, dapprima realistici, lentamente assumono delle forme sempre più ibride e diventano esseri compositi, metà uomini e metà animali, che sussisteranno per molto tempo (fig. 196 pag. 451) e di cui i manoscritti irlandesi offrono esempi giustamente famosi (fig. 194 pag. 449). Il *Libro di Kells*, l'*Evangeliario di Lindisfarne*, quelli di Lotario, e di Ludovico il Pio molti

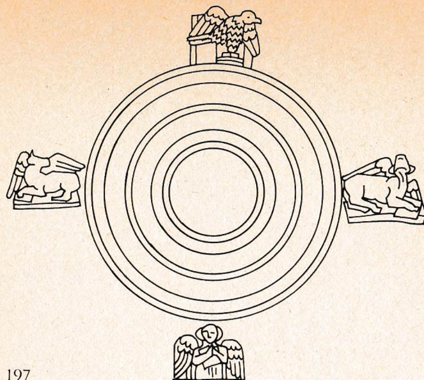


195

plicano i temi. I Viventi tuttavia, resteranno per lungo tempo indipendenti dagli Evangeli-
ti e compariranno sia come emblemi (foto 29), sia accanto ad essi, secondo la formula del-
e figure ispiratrici che l'antichità aveva lasciato in eredità (muse, geni... rappresentati
mentre assistono gli scrittori, presso la loro testa o anche nell'atto di bisbigliare loro nell'o-
ecchio). Questo tema è stato trasposto con brio nelle *Apocalissi del Beatus*, che fanno dei
Viventi coloro che introducono l'apostolo Giovanni ai segreti del cielo dove lo conducono
per mano.

La seconda linea che segue l'evoluzione dell'iconografia del Tetramorfo è quella cui ab-
biamo già fatto allusione parlando dei serafini: i Viventi si tengono attorno a Cristo per
dirne la divinità, per allusione alle visioni di Ezechiele e di san Giovanni; talvolta essi rad-
doppiano i serafini che svolgono la funzione di segni del sacro attribuita altrove ai leoni.

196



197

In realtà, è attorno ai simboli di Cristo che li troviamo in primo luogo: il Cristianesimo primitivo non rappresentava il suo Signore; i suoi simboli sono l'Agnello o la Croce. Nel V secolo, i mosaici illustrano questo tema a Ravenna, Roma, Milano, Napoli e principalmente nelle cupole con un'incredibile decorazione stellare. A Ravenna, nella volta del mausoleo di Galla Placidia, la croce è sola al centro della cupola disseminata di stelle disposte in cerchi concentrici scintillanti sul fondo bleu della notte, e fra loro—ai quattro angoli—si collocano i quattro Viventi (foto 3). Questa disposizione alla base della volta, negli angoli e nelle strombature, diventerà tradizionale; troverà repliche nell'illustrazione delle pergamene (fig. 195 pag. 450), in oreficeria e nella decorazione delle opere d'arte più disparate; la faccia inferiore del cofanetto con le agate di Oviedo è un esemplare di rara perfezione (foto 158). La necessità di rappresentare l'Agnello o il Cristo al centro di una sorta di maneggio, di trono dai quattro supporti opposti, ha suscitato delle pittoresche creazioni come quelle in cui gli animali in alto figurano con la testa in basso (foto 158), secondo una disposizione raggiata che può essere divisa per tutta la parte celeste della composizione; nel *Beatus de la Seu de Urgell* c'è un contrasto impressionante tra l'allineamento verticale dei 144.000 eletti (12x12x1000) e «l'Agnello in cielo», nel suo *oculus*, circondato dalla ronda dei quattro Viventi associati alle loro ruote e delle falangi degli angeli anch'essi disposti come i raggi di una gigantesca ruota (foto 30; cfr. Apocalisse XIV).

Via via che ci si allontana dall'illustrazione immediata del testo dell'Apocalisse, il Cristo in persona rimpiazza sempre più spesso l'Agnello o la Croce fra Viventi (fig. 196 pag. 451). Si assiste, inoltre, ad un mutamento per cui il tetramorfo diventa il segno sufficiente ad indicare non più solo il Cristo, ma il cielo (fig. 197 pag. 452), il mondo dei personaggi beatificati, il trascendente, il luogo sacro. Come avevano fatto corona a Cristo, i quattro Viventi appaiono sempre più di frequente attorno alla Vergine col Bambino. Sul timpano di Perse (foto 104), a destra un piccolo Cristo in gloria circondato dal suo piccolo tetramorfo

simboleggia il cielo nella sua opposizione all'inferno rappresentato frontalmente da Satana che troneggia circondato dalla sua corte di demoni: questi ultimi, per la disposizione in aureola, imitano il tetramorfo del Cristo e la sua mandorla di gloria. Nella facciata di Sant Pau del Camp a Barcellona, i Viventi circondano una semplice Mano divina: la loro presenza fa del microcosmo marittimo evocato sulle curvature una nuova creazione. A Serrabona, essi compaiono tutti e quattro allineati ai due lati dell'Agnus Dei centrale, nelle cantoniere delle arcate della tribuna; accanto vi sono dei leoni; lo spazio sacro della chiesa viene delimitato dall'interno. La legge di subordinazione agli imperativi del quadro, così feconda nella decorazione romanica, viene qui espressa da un'artista di gran valore. Si noterà per esempio la libertà con cui egli ha assegnato al leone e all'aquila degli spazi diversi, scalando la verticale di separazione. Con più spazio, quindi, il leone si espande nelle quattro direzioni mentre l'aquila, confinata nel suo triangolo, si raccoglie, sta su una gamba sola, piega il suo lungo collo; l'arcata sulla quale compare l'angelo costituisce la replica visibile del nimbo circolare dell'Agnus Dei, l'orlo del suo abito si confonde discretamente per non creare squilibrio con la timida margherita che lo fronteggia.

Quanto al pesante toro che si appoggia su due zampe, con un colpo di reni egli amplia a suo gusto l'apertura troppo stretta della sua arcata... e la legge resta rispettata.

Il Cristo sovrano

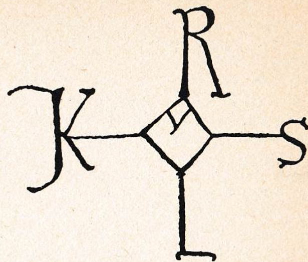
Fino ad ora abbiamo considerato il Cristo troneggiante al centro delle quattro figure del tetramorfo solo nella prospettiva di un'illustrazione più o meno diretta dei testi biblici; resta da evidenziare brevemente la concezione che gli artisti romanici, consciamente o no, proiettavano su questa rappresentazione fondamentale, come per una sorta di ulteriore condizionamento provocato dalla civiltà stessa alla quale appartenevano. Se il cristianesimo primitivo era stato fortemente e per lungo tempo caratterizzato da un'opposizione feroce a tutto quanto richiamava da vicino o da lontano il culto blasfemo dell'imperatore del mondo greco-romano che, incarnando la potenza persecutrice, era arrivato a personificare l'Anticristo e il principe invisibile delle potenze del male, la situazione doveva modificarsi dopo la pace religiosa e l'instaurazione di un ordine in cui il papa e l'imperatore andavano via via assumendo congiuntamente la funzione di rappresentare sulla terra il Dio che è nel cielo. Tale concezione teocratica favorì il trasferimento nell'ordine religioso dei simbolismi e del protocollo tradizionale fino ad allora riservato al solo sovrano temporale.

Inversamente, la simbologia cristiana del Cristo croce dell'universo e quella del quaternario dell'espansione del Vangelo nel mondo intero, venivano attribuite ai re e agli imperatori temporali della cristianità. In tal modo, si venne a determinare un insieme di rappresentazioni comuni che gravitavano tutte attorno alla simbologia del re centro del mondo in mezzo ai quattro punti cardinali; anche queste diverranno patrimonio dei grandi Cristi romanici.

Alcuni esempi ci aiuteranno meglio nella comprensione di quanto detto. Nell'ordine religioso, i piedi della croce sono particolarmente significativi; ciò si spiega senza difficoltà dopo quanto abbiamo affermato a proposito del simbolismo cosmico della croce di Cristo e della sua funzione al centro del mondo ricreato: qui la nuova umanità, che il regno cristiano intende promuovere, esce dalla sua tomba, dopo essere stata purificata dal sangue redentore (foto 159); da lì essa deve slanciarsi alla conquista del mondo. Questa conquista è



198

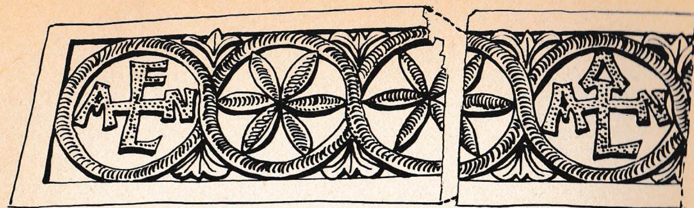


199

innanzi tutto concepita come un'evangelizzazione: ai piedi della croce che ha vinto la morte si rappresentano i quattro Evangelisti nell'atto di redigere la Buona Novella prima di partire per diffonderla nelle quattro direzioni (foto 160). Il loro messaggio è destinato a rimpire l'universo, cosa che sottolineano alcuni piedi di croce decorati come quello di Saint Omer (bronzo smaltato, XII secolo; foto 161); gli Evangelisti compongono i propri libri sotto l'ispirazione dei quattro Viventi che si intravvedono alle loro spalle; essi sostengono un emisfero sormontato da un pilastro che costituisce il basamento della croce che così facilmente esprime il suo dominio su tutto: su questa croce sta il Cristo, centro del mondo cristiano. Il simbolismo cosmico viene qui sottolineato dai quattro soggetti collocati sul piccolo capitello in alto e rappresentanti i quattro elementi: il fuoco, l'aria, l'acqua e la terra (che si scorge di fronte con la vanga e il grande seno di nutrice). Si tratta propriamente, dunque, di un'evangelizzazione del cosmo, posto che tale nozione si deve intendere nel contesto ristretto delle concezioni di simbolo che abbiamo incontrato nelle antiche civiltà.

Per queste, ogni conquista, di qualsiasi ordine sia, consiste nell'investimento di una persona della funzione di centro: centro spaziale tanto quanto etnico. Nell'ordine dei simboli, il Cristo e l'Imperatore si sovrappongono fino a diventare inscindibili, tranne che per alcuni attributi secondari. Il reliquiario della figura 198 (pag. 454) rappresenta l'effigie di Federico Barbarossa (1122-1190); senza la minima difficoltà l'imperatore ha preso il posto della croce invece di comparire ai piedi della croce, o piuttosto ha sostituito il Cristo di cui è il rappresentante visibile. Quattro angeli orientati nelle quattro direzioni dello spazio sostengono il suo supporto circolare, come altrove sostengono la mandorla divina.

Tre secoli prima il suo predecessore, Carlomagno, aveva fatto della sua firma una perpetua affermazione della sua sovranità sui quattro punti cardinali. Quattro lettere del suo nome KAROLUS—le quattro consonanti—si allungavano nelle quattro direzioni, mentre in una losanga interna si raggruppavano le vocali (fig. 199 pag. 454). Simile disposizione di un centro che comanda e dei punti cardinali che a turno si allungano ed obbediscono, si è



200

ritrovata in tutte le firme dei carolingi. Tutti, senza eccezioni, hanno firmato disponendo le lettere del proprio nome secondo una croce, in un monogramma che ricorda molto da vicino quello del fondatore della dinastia. Questo simbolo si accorda talmente alle concezioni degli antichi che la disposizione di questo monogramma è stata adottata da molti altri che non erano carolingi. Un mosaico del X secolo recentemente rinvenuto a Santa Sofia ad Istanbul mostra l'imperatore Alessandro con il globo in mano; dietro questo si intravvede il suo monogramma che adotta esattamente lo stesso disegno dei carolingi. L'adozione di questo segno prestigioso si diffuse anche fra i principi di medio rango; un lungo fregio sul muro esterno della chiesa di Quintanilla de las Vinas (Spagna) ne allinea numerosi; i primi due (fig. 200 pag. 455) sarebbero i nomi di ADEFONSUS LEGIONE; il terzo (non riprodotto nella figura 200) FREDENANDUS CASTELLA, che rimanda ad Alfonso IV governatore del Leon nell'epoca in cui Fernando Ansurez governava in Castiglia. (927-930).

Dall'alto in basso della scala sociale, la stessa simbologia, la stessa nostalgia, le stesse rivendicazioni personali o di gruppo riunivano gli uomini attorno a Cristo Signore-di-Tutto, circondato dai quattro Viventi, in un omaggio comune cui nulla sfuggiva di quanto essi ritenevano essenziale.

Sviluppi e prospettive

Gli artisti romanici hanno scolpito o dipinto Cristo nel modo in cui i loro contemporanei avevano meritato di vederlo. Per noi, esso resterà sempre in parte misterioso, strano, proprio perché apparteniamo ad un'altra civiltà.

L'impossibile approccio avrebbe qualche possibilità di successo nella misura in cui si sapesse riconoscere in lui, e quasi d'istinto, di un istinto tratto dal più profondo di noi stessi, l'unico e grande simbolo dato da Dio agli uomini per essere la chiave di tutti gli altri. Occorrerebbe per questo proiettare su un unico schermo, in un'unica immagine, tutti i temi simbolici che abbiamo finora studiato e rapportarli a Cristo. Nell'impossibilità di far ciò, ci accontenteremo di proporre il confronto di un certo numero di immagini che meglio di altre forniscono i termini più importanti di tale sintesi.

Il Cristo di Cervon (foto 19; cfr. foto 116) sintetizza chiaramente l'essenza del commento delle foto da 1 a 18; esso mostra come la Rivelazione abbia espresso il suo messaggio di grazia attraverso un gioco di simboli scelti perché parlavano agli uomini e come alcuni artisti di genio, una volta assimilato questo messaggio, abbiano saputo utilizzare quegli stessi mezzi espressivi per rifondarlo e ripeterlo a se stessi nel loro proprio linguaggio.

Cristo essi lo sapevano in cielo, nell'atto di protendere all'universo quello sguardo attento che aveva acceso un lampo fraterno negli occhi del Dio di Giobbe (foto 20). Troneggiando in eterno in mezzo alla sua corte celeste (foto 21), egli presiedeva la grandiosa liturgia cosmica che ai suoi lati celebravano i Viventi e i Vegliardi dell'Apocalisse (foto 22), nell'attesa dell'ora in cui le prefigurazioni si cancelleranno davanti alla pienezza della Gerusalemme dei tempi nuovi (foto 23).

Il periodo intermedio era—lo si sapeva—quello della manifestazione dell'amore che, dopo aver creato il mondo e accettato il peccato (foto 24, 27), avrebbe dato agli uomini un Libro in cui tutto era scritto (foto 28, 29).

Innanzi tutto, se altri dei hanno potuto cercare di rivendicare la prerogativa di comunicare l'essere e il movimento dalle loro braccia al grande maneggio cosmico, ne esiste uno solo che abbia fatto del suo asse insanguinato «il segno dell'estensione» del suo amore (foto 31) prima di farne il trono della sua esaltazione (foto 157).

Da lassù, egli attira tutti a sé. Per quegli uomini, il Cristo in gloria di san Giovanni è immagine del Dio di Ezechiele. Questo Dio di Maestà non era un Dio lontano. Il cerchio della residenza divina si era dischiuso nel momento dell'Incarnazione; l'Agnello vincitore ne era uscito, e una volta compiuta la sua missione, aveva preso posto laddove il cielo e la terra si riuniscono, in cima al monte Sion; la croce trionfale che elevava operava il ricongiungimento e proclamava riaperto il cammino al cielo (foto 163). Tuttavia, questi uomini non dimenticavano mai la passione che il loro Dio aveva sofferto per essi, la passione che continuava. Contrariamente a quanto talvolta si pensa, essi si sono dilungati forse più di altri a contemplare con vibrante furore le sofferenze del loro Cristo. Lo stesso semplice sguardo di fede comprendeva il trionfo e la crocifissione, il monte Sion e il monte Calvario: questo tratto è significativo di una spiritualità equilibrata. Levando gli occhi verso le altezze da cui giungeva la voce del loro Signore, lo scorgevano crocifisso, sacrificato per loro e continuamente pronto a donare la vita con suo sangue. Ma l'albero frondoso su cui era immobile, con gli occhi aperti e le braccia stese si innalzava sul monte del mondo trasformato nella tomba in cui Adamo dormiva come qualcuno che presto verrà risvegliato, come qualcuno che attende solo, per rialzarsi, che il numero degli eletti sia completo (foto 162).

L'avventura umana si presentava, da allora, per ciascuno come una faticosa risalita dal profano di quegli abissi fino al Paradiso del Regno dei Cieli dove il Padre attende i suoi figli riconciliati. Nessuno l'ignorava, si trattava di un combattimento che assumeva i caratteri di un'ascesa.

Cercando il centro sacro del suo universo, il luogo in cui si sarebbe effettuata la rottura liberatrice, l'uomo romanico trovava la croce; accettando questo austero cammino, egli incontrava il Cristo, un Cristo che ha fatto della sua persona la vera Scala della salvezza (foto 65). Si sapeva che attorno al suo corpo immenso che racchiudeva la totalità del reale—e in rapporto a lui—si giocavano i destini individuali; che tutto un mondo di potenze invisibili intervenivano nella lotta e che la posta finale andava oltre la sola storia dell'uomo, che l'alternativa offerta a ciascuno non poteva essere—secondo che si rifiutasse o si accettasse l'amore—solamente la cacciata nell'inferno o la lenta ascesa spirituale che conduce nel Regno del Padre dei Cieli. Lo Spirito Santo e gli angeli erano là per guidare e sostenere la salita; anch'essi animavano della loro presenza trasparente il mondo familiare (foto 65).

La chiesa romanica, tempio di Cristo

Nel suo linguaggio di volumi e di masse la chiesa romanica preparava mirabilmente, per ampliarlo in seguito, il messaggio iconografico dei suoi Cristi. Per natura, essa era loro accordata, tanto che, stabilite le necessarie differenze, si potrebbe ripetere quasi tutto ciò che abbiamo appena riferito riguardo a Cristo; e si potrebbe verificare che, se questo Cristo è l'unico e grande simbolo che illumina tutti gli altri, questa chiesa è il tempio più adatto a dare agli uomini l'opportunità di farne esperienza autentica.

L'invisibile azione del Cristo di Lokrume (foto 31) riempie la cupola di Corbera (foto 170); e si può pensare che la visione dell'Agnello circondato dal tetramorfo (foto 171) apporti un coronamento irraggiungibile ad un'architettura che sembra fatta per giungervi senza artificio: è il cielo ciò che questa architettura apre, il cielo contemplato dal basso da uomini che si riconoscono ancora sulla terra.

Il tetramorfo

Uscendo dalla chiesa e avvolgendola in un nuovo semplice sguardo, si constata, non senza sorpresa, che questi uomini hanno tradotto l'intimo slancio che li muoveva in forme architettoniche, le quali nonostante molte differenze, si sviluppano tra due estremi tipologici.

Il primo organizza la chiesa secondo la vecchia simbologia che assimila l'edificio intero all'asse cosmico, contemporaneamente monte del mondo, scala di salvezza e supporto del cielo. Il grosso pilastro della cripta di Cuxa (foto 165) rivela un'architettura simile, nella sua concezione, alle chiese rotonde di Bornholm costruite anch'esse attorno ad un enorme fusto centrale che attraversa la bassa aula e il piano superiore fino alla cima di un grande tetto conico (foto 164). L'arte russa ha realizzato in quest'ambito dei capolavori troppo misconosciuti, quali il santuario di Kolomenskoe (sec. XIV; fig. 201 pag. 459).

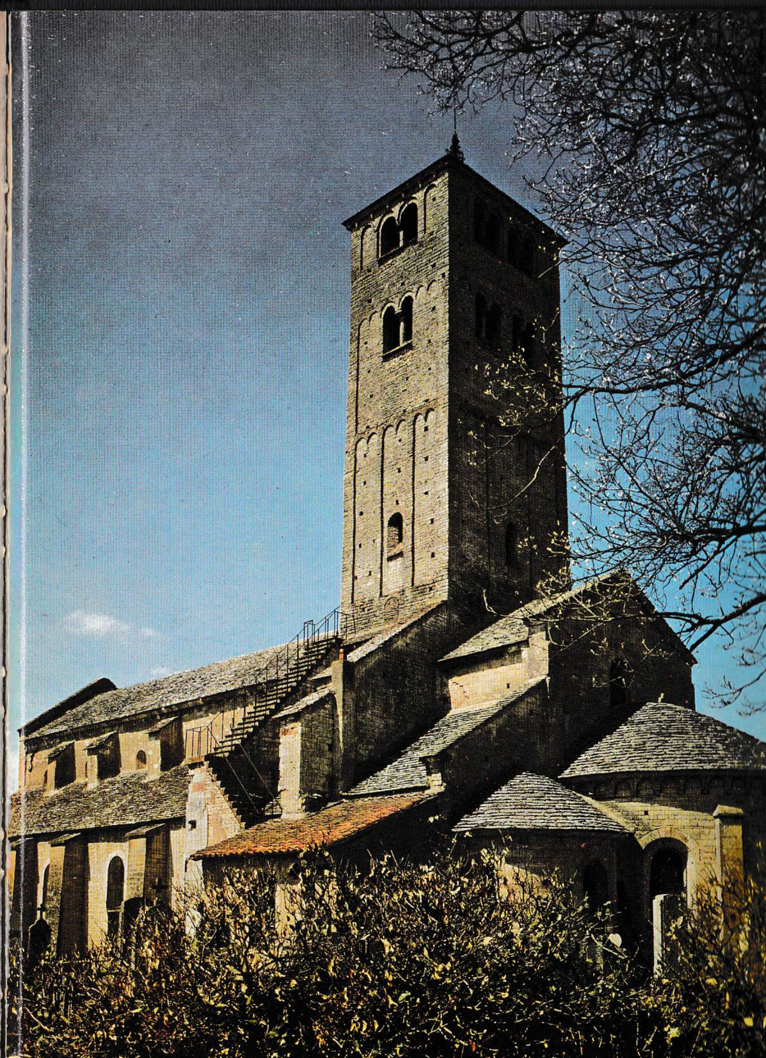
Ancor più caratterizzato, il secondo tipo non è altro che quello dell'antica *imago mundi* che mette in evidenza, attorno ad un corpo assiale, quattro torri con riferimento ai punti cardinali. L'architettura civile si era impadronita del simbolo e ne aveva fatto una fiera affermazione di sovranità temporale. Si pensi alla torre della di Cesare, a Provins (fig. 202 pag. 459), alle torri municipali come quella di Douai, al Capitolo di Tolosa. L'ordine dei Templari aveva immaginato, per la sua casa di Parigi—quella che un giorno sarebbe servita da prigione a Luigi XVI—un grande maschio quadrato con quattro torri sottili ai quattro angoli, e in ciascun piano, delle sale a volta sovrapposte ed appoggiate ad un pilastro centrale, come nelle chiese di Bornholm. Il Cremlino di Rostov il Grande (sec. XVII), che è caratterizzato dalla intima unione dell'architettura religiosa con quella civile e militare, ci fornisce un'espressione diversa ma non meno grandiosa (fig. 203 pag. 459).

Il canone di queste cinque torri a bulbo è quello di numerose chiese russe come quella dei santi Pietro e Paolo di Iaroslavl (fig. 204 pag. 459), che raggiungono il massimo dell'espressività.

La cattedrale di San Dimitri (fine sec. XII) a Vladimir (fig. 205 pag. 459) non presenta campanili laterali, ma il suo piano centrale fa dell'edificio una sorta di cubo le cui quattro facce appaiono suddivise in triplice arcata, il che non manca di evocare la Gerusalemme celeste dell'Apocalisse.

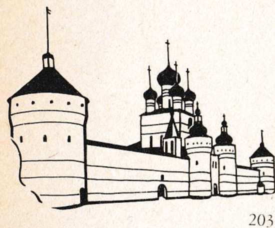
Le cinque cupole delle basiliche di tipo bizantino sono state realizzate in un gran numero di esempi; la sagoma di Santa Sofia di Costantinopoli è sufficiente ad evocare da sola tutta una civiltà (fig. 206 pag. 459). È interessante paragonarle l'edificio più rappresentativo e più famoso dell'arte indopersiana, il Tadj Mahall di Agra (India; metà sec. XVII), edificato da Chah Jahan per conservarvi il corpo della sposa (fig. 89 pag. 195).

Ciascuno di questi esempi reca il marchio del genio di un popolo o di una cultura. È permesso pensare che l'arte romanica non ne abbia fornito di minori: il corpo centrale a piani e così perfettamente equilibrato della chiesa di Kalundborg (Danimarca; foto 166) può rivaleggiare con i più famosi templi Khmer (foto 155). Più spesso si è preferito annettere al campanile centrale quattro guglie d'angolo sottolineando così in pieno cielo la disposizione già realizzata sul suolo, ma in modo meno visibile, con la croce dell'incontro della navata con il transetto. Le varianti sono innumerevoli (fig. 207 pag. 460; lanterna funebre di Fenioux), ma di qualità diversa. Normalmente si raggiunge la perfezione nella misura in cui l'architetto ha saputo astenersi dall'artificio, scegliendo forme semplici, es-




201

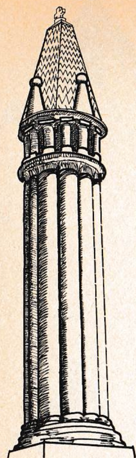

202


203


204


205


206



207

senziali, e rispettando le loro relazioni naturali. In tal modo, il campanile di Notre-Dame de Saintes (Charente-Maritime; foto 167) si limita a ripetere all'esterno il passaggio armonioso dal quadrato al cerchio, quindi al polo in alto che ritma tutto lo slancio interiore dell'architettura romanica (foto 170); si notano le dodici aperture divise a tre a tre in ciascuna delle facce della base quadrata, ripetute a corona sul piano superiore, e il motivo delle quattro guglie angolari. La contemplazione prolungata di opere di questo genere può forse rappresentare una delle ultime possibilità che ci restano oggi per rendere alla simbologia degli antichi la feconda forza originale. Non è impossibile che la chiesa di Kalundborg o il campanile di Notre-Dame de Saintes rivelino, a coloro che giungono per guardarli con gli occhi di allora, una delle dimensioni del trono divino di Ezechiele, di Cristo nel Tetramorfo o della Gerusalemme celeste di san Giovanni che per sua natura sfuggirà sempre all'analisi concettuale.

Conclusione

Non si può fare a meno di domandarsi se una percezione simbolica dell'uomo e del mondo come quella che siamo venuti analizzando non sia oggi del tutto anacronistica. Certamente è facile comprendere che a disinteressarsi di essa o a limitarsi a percepirla superficialmente e solo intellettualmente ci si impedisce di raggiungere in profondità gli uomini, le civiltà, le arti, i testi sacri e i riti liturgici che ne fossero impregnati. Più cauti si è nel concedere che essa possa costituire un reale interesse per gli uomini del XX secolo.

Non sarà che ci si lascia troppo spesso sviare dall'innegabile corposità che il fenomeno scientifico ha assunto nel nostro mondo, come se ogni dimensione potesse ricondursi solo ad esso? Non ci si dimentica allora, che da un altro punto di vista, la nostra civiltà finisce col rivelarsi una civiltà dell'immagine? L'illustrazione, il fumetto, il cinema, la televisione, il manifesto, la mostra, ecc... esercitano un ruolo del quale si è lontani dall'aver misurato tutte le implicazioni. L'immagine, tramite i simboli che essa porta con sé, cerca di riempire i vuoti che appaiono nei diversi campi della ricerca tecnica; questo misterioso fenomeno di compensazione cerca di ristabilire un equilibrio minacciato.

D'altra parte, non basta certo porgere nuovamente l'orecchio alla voce misteriosa dei simboli e cercare l'aldilà dell'apparenza o l'aldilà delle leggi scientifiche che essi hanno il compito di rivelarci. Bisogna prima decifrare correttamente il messaggio. L'innata polivalenza dei simboli, unitamente a tutte le ragioni che ha l'uomo peccatore di non lasciarsi penetrare se non da quei suoni che desidera, esigono un vasto sistema referenziale perché la verità s'imponga; quest'esigenza è antica come l'uomo. I legami posti da Dio fra l'uomo e il suo cosmo rispondono a questo bisogno. È all'interno di questa grande epifania che vengono a prendere posto e valore i segni più discreti dei simboli di secondo ordine: è qui che essi trovano il loro significato.

Ne consegue la percezione di un tutto mirabilmente costruito e organizzato, unificato da giochi di corrispondenze, il cui spirito non si finisce mai di avvertire; quest'impressione schiude una seconda dimensione del reale. Disconoscere questa via di approccio—la più tradizionale di tutte—che si eleva, a partire dalla realtà sensibile fino alle percezioni più intime della coscienza umana, fino alla contemplazione del Creatore e della creatura, signi-

ica, rifiutando gli umili segni dello spirito incarnato, privare l'uomo di una delle sue di-
nensioni costitutive. La vita dello spirito, lungi dall'ottenere una purificazione illusoria,
ubisce mutilazioni irreparabili: ci si scontra infatti con le leggi della natura.

Il nostro mondo moderno ancora sconquassato dalle recenti crisi si ribella a questo linuaggio. La scienza, paiono affermare i tempi, ha tolto sacralità al cosmo e così gli ha tolto mistero; d'altra parte un senso fallace del sacro, nulla di esatto sa dire né dell'universo reato da Dio, né di Dio che ha creato l'universo.

L'obiezione, lungi dall'essere illusoria, riguarda i servizi che la scienza ha già reso e anora renderà in avvenire; una legittima desacralizzazione del cosmo non agisce diversanente da una purificazione della trascendenza divina e un conseguente approfondimento ella sua immanenza, ma è necessario operare delle distinzioni per non fare confusioni.

La prima consiste nel porre il problema in termini esclusivamente scientifici, cioè detto iversamente, la ricerca può essere sviata. La conoscenza scientifica ha come scopo la de-erminazione delle leggi della natura; la conoscenza simbolica ne fornisce il significato. Per ltro, questi due diversi procedimenti non sono né contraddittori né indipendenti bensì omplementari.

Il senso dell'universo ci apre ad un aldilà trascendente, attraverso l'uomo che ne è il ulmine. Questa presa di coscienza inizia con l'ammirazione davanti ad un oggetto di con-emplazione che è più grande di noi. I grandi sapienti sono umili. Essi sanno che il nume-o dei campi di ricerca aperti da una scienza in espansione cresce moltissimo, più velocenente di quello dei problemi risolti (almeno provvisoriamente!) e che il fenomeno andrà rescendo... La scienza moderna, mentre sprofonda nel non-limite degli infiniti, ha una ri-erva d'immense possibilità d'ammirazione. È collocandosi in rapporto a quell'aldilà dei ropri limiti che contribuirà a sciogliere il primo equivoco.

La seconda distinzione riguarda più da vicino la materia di questo libro: quella che trascia di distinguere fra il simbolismo e le forme che riveste. Alcune di queste forme riuardano così da presso gli atteggiamenti costitutivi della natura umana che si ritrovano in itte le civiltà e in tutte le epoche; così i simboli fondamentali come la verticale, la luce, il entro sacro, il passaggio per la morte, ecc. Le altre forme non sono che secondarie nel enso che sono state elaborate dall'ambiente, perché si armonizzino con la sua concezione tuale del mondo e delle cose; esse gli servono come eco di sé, come sua espressione—un vello d'espressione utilizzabile per l'arte, per la letteratura, l'architettura, i riti—ciò che sso ha prima percepito a un livello più profondo e oscuro. Queste forme secondarie, nella nisura in cui riflettono concezioni soggettive o transitorie, ne seguono le vicissitudini. La osmografia del Libro di Enoch evidenzia dei simbolismi fondamentali, come il centro, la nontagna santa, il riferimento ai quattro punti cardinali dello spazio; in questo senso tra-ende la storia della scienza; ma essa incastona le sue perle in una montatura la cui moda superata; noi non possiamo che sorridere—ed è segno di salute—della geografia utilizza-con la convinzione che riflettesse la realtà. È questa convinzione che non possiamo più ondividere; così smontiamo delicatamente la montatura per conservare soltanto la perla, onsapevoli che si tratta di un'operazione delicata, talora possibile, spesso impossibile.

L'uomo è tanto sensibile alle esigenze della verità che spesso preferisce rifiutare glolmente ciò che non può accettare totalmente.

In questo lavoro ci siamo rifiutati di fare tale distinzione, di operare dei giudizi di valo-. Impegnarsi in questo senso avrebbe significato, svalutando ai nostri occhi convinzioni

di altri tempi, impedirci di guardare il mondo con i loro; questo era il nostro fine. Se abbiamo loro accordato sistematicamente un pregiudizio favorevole è perché una profonda scoperta dell'altro—soprattutto se ci sconcerta al primo approccio o se ci si presenta in una forma poco razionale—non può che essere il frutto di una familiarità vissuta in simpatia.

Così facendo si ottiene un duplice vantaggio. Il primo è il fatto che con questo contatto da uomo a uomo coinvolto nella stessa esperienza, l'uomo moderno avverte a poco a poco rianimarsi in sé delle disposizioni al sacro più o meno dimenticate; egli ritrova insieme alla sua propria dimensione simbolica quella dell'universo che abita, le accoglie entrambe come un fatto globale da cui deduce con gioia le immense possibilità. Il secondo vantaggio non è altro che la conseguenza del primo: quella mentalità riscoperta, poi assunta in modo personale e giusto, abilita a formulare dei giudizi di valore sulle forme contingenti del sacro che si mostrano in ogni luogo. L'operazione resta delicata ma diventa possibile; forse è la più urgente di quante s'impongono nell'arte sacra oggi. Essa va oltre il nostro proposito e richiederebbe altre competenze.

Lo sforzo prodigioso delle scienze umane, rettificando o precisando l'unità cosmica dell'uomo con il suo ambiente materiale circostante, determinando le immagini fondamentali della sua psiche e le costanti delle strutture della mentalità sacra, apporta un contributo di prim'ordine. Esse dovrebbero illuminare, per esempio, l'oscuro presentimento che un'opera sacra non sia un'opera estetica, che una chiesa che intende assumere la totalità della sua funzione di tempio, non sappia rispondere alle sole esigenze, affatto trascurabili, della funzionalità.

Ad ogni modo resterà sempre un margine immenso di giudizio in cui si giocheranno le scelte decisive e che non può dipendere che dall'intuizione degli artisti e quindi del popolo cristiano intero. La testimonianza che, a questo punto, porta l'arte romanica, non può non colpire. Turista o pellegrino, intellettuale o no, inquieto o felice, l'uomo del XX secolo che entra in una chiesa romanica vi si sente immediatamente in accordo: «è una chiesa dove è facile pregare» egli ama affermare e per alcuni è addirittura la porta aperta verso la fede.

In questo libro abbiamo tentato di dare inizio a questa toccante constatazione. Se volessimo proporne un'espressione sintetica anche se un po' semplicistica, diremmo volentieri che le ragioni della riuscita della chiesa romanica sono da ricercare nella sua eccezionale qualità umana.

Essa ha saputo evitare lo smisurato o il colossale che schiacciano; è una chiesa a misura d'uomo, una casa di preghiera, costituita da forme semplici, tanto semplici da rispondere a schemi che sono fra i più profondamente inscritti nello spirito umano. Essa si è guardata dall'artificio accogliendo una relativa nudità che non ha mai confuso con la nudità della miseria, rispettando anche la materia di cui era fatta. Ha saputo felicemente tradurre in masse e in volumi con sorprendente varietà alcuni dei simboli fondamentali che nella stessa epoca un'iconografia sacra andava trasfigurando: così ha contribuito a unificare il credente in se stesso. La chiesa di Chapaize (foto a colori pag. 459) ripete e riassume nel suo messaggio architettonico quanto la croce di Kilfenora invitava a contemplare (foto 54). Questo tempio è il luogo unico in cui attraverso il sangue di Cristo si esprime la religione, cioè l'azione di riannodare (*religio*, *re-ligare*), di rinnovare quelle relazioni del Cielo con la terra e della terra con il Cielo che il peccato aveva rotto (foto 50, 53, 54, 172; poi foto da 168 a 171).



468

Note

1. Per il movimento detto di precessione, l'asse di rotazione della terra non rimane rigorosamente parallelo a se stesso ma si bilancia lentamente facendo perno nel centro del nostro pianeta; per questo, l'asse di rotazione fora la sfera celeste in un punto (polo di rotazione del firmamento) che si sposta fra le stelle descrivendo un cerchio di 23°27' di raggio (misurando l'angolo a partire dal centro della terra); occorrono circa 25.000 anni perché il polo di rotazione celeste concluda il suo cerchio. Definire una stella in una certa epoca come polare, significa dire che il polo di rotazione del firmamento si trova sufficientemente vicino ad essa perché questa sembri immobile in mezzo alla rotazione delle altre stelle. È il caso della nostra attuale Stella polare: in realtà, essa è separata dal punto esatto di rotazione dell'emisfero boreale da una distanza uguale a due volte il diametro apparente della luna; la fotografia materializza chiaramente la sua piccola orbita (foto 2), impossibile da constatare senza punto di riferimento! Questa va diminuendo fino all'anno 2100 circa, poi ricomincerà ad aumentare mano a mano che il polo celeste si allontanerà per avvicinarsi ad un'altra stella che quando gli sarà sufficientemente vicina diventerà a sua volta stella polare.

2. «In ogni momento l'universo dipende da Dio per quella relazione di dipendenza che è la creazione stessa. O, per meglio dire, ogni creatura dipende da Dio per quanto riguarda il suo essere e per quanto riguarda i suoi attimi che ne costituiscono la misura immanente» (A.D. Sertillanges, *L'idée de création*, Paris, 1945, p. 67).

3. L'etimologia delle parole è spesso rivelatrice di punti d'interesse oggi cancellati o abbandonati. Così la parola *speculare* in altri tempi significava osservare, considerare (sec. XIV); la speculazione aveva cominciato con l'essere un'osservazione praticata con l'aiuto di uno specchio (*speculum*). Era una forma di considerazione; *considerare* (la cui etimologia appare chiara: *cum* e *sidus, eris*) significava in origine osservare gli astri. Tale sguardo levato verso il cielo era in senso stretto una *contemplazione*. Il *templum* originalmente significava il settore del cielo che l'augure romano delimitava con l'aiuto del suo bastone, e in cui

Note

osservava sia i fenomeni naturali sia il passaggio degli uccelli; il termine è stato poi usato per designare il luogo o l'edificio sacro in cui si praticava questa osservazione del cielo, determinando il nostro significato della parola *tempio*. Il *templum* è specificamente romano, la parola greca *temenos* gli è connessa non per un'influenza dell'una sull'altra ma per la loro comune dipendenza da un concetto unico espresso dalla stessa radice *tem* che significa: separare, delimitare, riservare una parte; *temenos* indicava il luogo riservato agli dei, il recinto sacro che circondava un santuario e che era luogo inviolabile.

4. Al punto che alcuni psicoterapeuti come Desoille hanno potuto fondare su questa semplice constatazione tutto un trattamento psichico i cui risultati confermano in maniera inequivocabile lo stretto legame, già noto del resto, tra le attitudini morali e gli impulsi spontanei dell'immaginazione.

5. Ricordiamo che né in questo capitolo né negli altri intendiamo fare dell'esegesi. La tipologia biblica implica una presa in considerazione degli eventi storici che a noi in questo contesto non interessano. Questa storicità, con quanto comporta di prefigurazioni, di successioni, di riprese e di conclusioni collocate nel tempo secondo una cronologia esigente, conferisce al dato biblico, in rapporto alle altre religioni o tradizioni, il carattere unico delle relazioni effettivamente vissute fra Dio e l'umanità nel corso delle epoche. Questa tipologia comporta inoltre lo studio più letterario dei temi biblici. Essi ripudiano gli anacronismi che accostano indebitamente alcuni testi, i quali, di fatto, sono certamente stati elaborati in maniera indipendente. Qui intervengono ancora delle considerazioni storiche, quelle della genesi e della storia letteraria del testo.

Il nostro intendimento si colloca al di qua di quelle elaborazioni sul piano dei temi immaginari di cui conosciamo il carattere universale, sovratemporale, radicati prima di tutto nell'uomo stesso e conseguenti piuttosto all'antropologia (sempre che siano valorizzati dalla realtà esistenziale e dunque storica dei fatti, ma la natura di quest'opera necessita di alcune semplificazioni, del resto non dannose). Non avremo dunque scrupolo a spigolare in tradizioni letterarie eterogenee le immagini simboliche che esse trasmettono, quando tali immagini appartengono ad uno stesso tema simbolico (per esempio quello dell'ascensione mistica attraverso i piani del mondo). Infatti è questo tema che ci interessa e che cerchiamo di evidenziare cogliendolo dappertutto, dove compaia, nelle differenti espressioni del genio umano e in particolare nell'ambito dell'espressione religiosa. Così, per esempio, lo studio dei temi biblici della Montagna santa di Gerusalemme, del Monte Sion, del Monte Moriah, della Montagna di Dio, della Montagna dell'Assemblea, della Montagna del Nord, della Montagna degli Dei... richiederebbe, in una buona esegesi, dei capitoli diversi. Alcuni tratti dipendono infatti dalla cosmologia accadica, altri sono tipicamente cananei, altri infine, come le concezioni paradisiache che emergono nel capitolo XXVIII di Ezechiele, testimoniano di alcune leggende paradisiache che si perdono nei tempi più lontani... e così di seguito. Tuttavia, ciò non impedisce affatto di rilevare gli elementi di effettivo universalismo delle rappresentazioni simboliche fondamentali, ed è quanto abbiamo scelto di mettere in luce.

6. È un'allusione ad un tema mitico fortemente diffuso: in altri casi, le comunicazioni con il Cielo e le relazioni con la divinità erano facili e naturali; «in seguito ad un errore rituale,

queste comunicazioni sono state interrotte e gli dei si sono ritirati ancor più in alto nei cieli» (Eliade IS 51).

In effetti il complesso immaginario della Montagna servirà in maniera privilegiata al tema religioso della ripresa delle relazioni fra l'umanità colpevole e la divinità: quasi tutte le grandi religioni possiedono la loro versione, il cristianesimo andrà infinitamente più lontano arricchendole con la luce della Rivelazione.

7. L'antica tradizione mesopotamica già raccontava che l'uomo era stato modellato nel l'*ombelico della terra* nell'UZU (carne), SAR (legame) KI (luogo, terra), laddove si situava ugualmente *Dur-an-ki*, il *legame tra il cielo e la terra*.

8. Sembra che nel movimento deviato dell'asse navata-coro intervenga un altro fattore, un fattore dipendente dal carattere separato del luogo sacro: è un altro mondo nascosto ed avviluppato nel mistero. Non vi si accede percorrendolo, non lo si penetra al primo colpo d'occhio. La balaustrata del santuario (foto 63), o i passaggi che ad essa conducono, testimoniano del bisogno che si ha di sottolineare una separazione, di proteggere il Santo dei Santi da ogni violazione. L'Oriente ha ideato l'iconostasi che nega completamente il coro alla vista dei fedeli. Alle origini, la chiesa romanica presentava all'ingresso una prima sala o *nartex*, sorta di vestibolo precedente la chiesa, nel quale si raccoglievano i catecumeni prima di essere ammessi ai santi misteri o, più tardi, i pellegrini che avevano bisogno di un riparo prima che della liturgia: la deviazione dell'asse delle chiese impediva a questa categoria di persone costretta in fondo all'edificio la vista diretta e centralizzata del coro dove si celebrava l'eucarestia. È emozionante fare l'esperienza complementare e risalendo la navata, scoprire il santuario che si svela a poco a poco ed accedere infine al santo dei santi al termine di un autentico tragitto paraliturgico.

9. Si chiamano rotoli dell'Exultet quei rotoli di pergamena sontuosamente decorati sui quali erano copiati il testo e la melodia dell'Exultet della notte pasquale. Il testo veniva scritto sul recto, per il diacono che cantava sull'ambone. Via via che il canto procedeva, l'estremità libera del rotolo ricadeva davanti a lui, davanti agli occhi dei fedeli che si avvicinavano per ammirarne le meravigliose illustrazioni (fig. 138 pag. 329); perché a loro apparissero nel verso giusto, si prese l'abitudine di tracciarle capovolte come si può vedere nella figura. Sulla riproduzione, in alto si legge, al rovescio: GAUDEAT SE TANTIS TELLUS INRADIATA FULGORIBUS, ecc..., che la terra gioisca illuminata da tanto splendore.
Notare la notazione musicale, essenzialmente ritmica, priva di pentagramma.

10. Sarebbe interessante confrontare le espressioni plastiche utilizzate dall'arte romanica con le espressioni letterarie di un san Bernardo, per esempio, per tradurre gli stessi simbolismi fondamentali. Si potrebbe qui considerare il II fra i *Sermoni diversi*; esso fonde i temi dell'animalizzazione del peccatore e della perdita della verticale che è il segno distintivo dell'uomo. Eccone alcune righe: «O uomo, quando eri circondato di onori non hai dimostrato intelligenza; così sei diventato simile alle bestie da soma prive di ragione; ti sei fatto simile ad esse. E se i rimproveri non apriranno le orecchie dell'intelligenza te ne andrai seguendo le greggi delle bestie per essere esposto ad ogni sorta di mali fra quelle che non ne provano alcuno. Riconosci dunque la tua origine e arrossisci di vederti paragonato ad

una bestia: ricordati della tua fine e temi di seguire le bestie da soma. Sì, arrossisci, lo ripeto, vedendo che da compagno degli angeli sei diventato compagno delle bestie da soma non soltanto per i bisogni del corpo ma anche per i sentimenti del cuore (...) E non è tutto, c'è di peggio: il corpo è restato diritto ma l'anima si è curvata; in questo corpo vive l'apparenza di un'anima umana; ma l'anima ha cambiato la sua rassomiglianza con Dio in una somiglianza con la bestia». San Bernardo descrive l'anima piegata in un corpo diritto; la scultura romanica mostra, attraverso il corpo non solo curvato ma capovolto, lo stato pietoso dell'anima invisibile.

11. Ecco un esempio di preghiera dedicata a quel mediatore attraverso il suo simbolo materiale, il bastone cosmico rituale:

Uomo distinto dai sette segni, Padre mio!
sulla terra sacra,
sulla terra innocente di mio Padre,
uomo della colonna di ferro;
ai piedi dell'albero sacro da lui piantato
io depongo l'offerta del sangue della vittima.

Questo simbolismo non sarà soppiantato, ma valorizzato, dalla croce sulla quale morì il Cristo, come ci si può rendere conto confrontando questa preghiera con l'inno alla croce riportato a pag. 376.

12. Durante i primi secoli della chiesa la simbologia cristiana spesso ha rappresentato un Cristo gigantesco che con la testa raggiunge o sostiene la cupola del firmamento. Citiamo solamente il *Vangelo apocrifo di Pietro* (n. 39-40) nel punto in cui racconta la Resurrezione del Signore nella notte di Pasqua. I soldati videro i cieli aperti e due uomini splendenti di luce discendere da essi e venire nella tomba. Poi «essi videro di nuovo tre uomini uscire dalla tomba: i due giovani sostenevano l'altro e una croce li seguiva. La testa dei due raggiungeva il cielo ma quella di colui che essi sostenevano lo sorpassava». Il tema, già sfruttato nel paganesimo a proposito degli eroi, venne utilizzato anche per Adamo.

13. Léon Sprink (*L'arte sacra in Occidente e in Oriente*, 1962, p. 77-79 et passim) analizzando le icone riprodotte (fig. 33-35), mostra «perché l'edificio della chiesa abbia la stessa struttura di un'icona e la stessa portata cosmica» (p. 77); come il pittore abbia costruito in verticale—dunque secondo lo sviluppo ascensionale della facciata—le parti che compongono orizzontalmente la chiesa, dal fondo della navata fino al coro, con i gruppi gerarchici che costituiscono un'assemblea liturgica; infine come il *pokrov* (o velo) della Vergine, che costituisce il motivo principale di quelle tre icone, non sia altro che l'espressione pittorica dell'iconostasi. Il *pokrov*, come l'iconostasi, separa l'assemblea terrestre dai fedeli del santuario celeste; nelle figure 33 e 35, al velo della Vergine corrisponde la tenda del santuario. Maria è l'icona vivente della chiesa e dunque dell'assemblea liturgica: ella è mediatrice, attraverso di lei avviene il passaggio. Le rispettive posizioni della Vergine e del *pokrov* che segna il limite del trascendente in ciascuna delle icone, illustrano degli aspetti diversi e complementari del posto di Maria nella Chiesa. È così che nella figura 35 essa rimpie della sua presenza tutto il coro. Al contrario, nella figura 34, occupa la navata ed è radicalmente separata dal Cristo che occupa il coro, dal *pokrov* teso da due angeli; tuttavia, come il Cristo, Maria appare in una mandorla celeste disseminata di stelle e circondata dai serafini; in questo senso, essa trascende l'assemblea che la contempla e che celebra la liturgia sotto il suo sguardo.

14. Questo portale appare piuttosto enigmatico. Esso sembra portare la traccia di rimaneggiamenti avvolti però dal più fitto mistero. Infatti sopra la testa del Battista appare una mensola vuota; essa non è a livello di nessuna delle linee della composizione e provoca uno sgradevole distacco; al di sopra, un foro aperto indica un accostamento di elementi eterogenei; l'architrave potrebbe essere un'aggiunta posteriore che avrebbe richiesto l'aggiunta conseguente della curva dello zodiaco. L'eventuale rimaneggiamento deve essere stato effettuato molto presto poiché le sculture rivelano la stessa mano (nell'architrave) o almeno lo stesso stile (curva dello zodiaco). Comunque sia, noi considereremo questo portale così come ci è giunto, cioè così come l'hanno ripensato gli ultimi artisti romanici che vi hanno posto mano. Da parte nostra siamo inclini a ritenere che il piccolo timpano centrale originale sia stato ampliato dall'aggiunta dell'architrave e della curva dello zodiaco durante una ricostruzione—o un cambiamento della pianta nel corso dei lavori—al fine di ottenere un insieme più vasto e più grandioso; si sarebbe colta quest'occasione per arricchire la primitiva composizione introducendovi il simbolismo che proponiamo in queste pagine.

15. Consultare a questo proposito: J. Van Goudoever, *Biblical Calendars*, E. J. Brill, 1961, cap. 9.

16. Per non allargare eccessivamente quest'opera abbiamo dovuto rinunciare ad un capitolo che sarebbe stato dedicato all'evoluzione e alla degenerazione che coinvolge i grandi simboli dal giorno in cui la civiltà che li ha visti nascere smette di farne l'oggetto di un'autentica esperienza umana. Sempre più sconosciuti essi possono conoscere sbalorditive evoluzioni iconografiche e possono passare attraverso metamorfosi insospettabili; ma non sono più che cifre stilistiche, fredde e senza significato.

L'iconografia del tetramorfo, per esempio, ci avrebbe condotto fino ai celebri *Trionfi dell'Eterno*, che mettono in scena un carro divino dei più fantasiosi, penosamente trainato su una ruota celeste di piccole nubi, dai quattro viventi dell'Apocalisse soggiogati come cavalli da tiro—l'angelo di san Matteo compreso. Ancor più significativa sarebbe la sorte di Dio se il mondo azionasse la sfera dell'universo. Due incisioni basteranno a riassumere qui alcune tappe fondamentali. La *Resurrezione dei giusti* di Hans Holbein il Giovane (1497-1543; fig. 208 pag. 468, n° 29 di una *Danza macabra* in 30 soggetti) riflette ancora la vecchia simbologia tradizionale; tuttavia il realismo della sua fattura indica un cedimento già irreversibile del senso del sacro. I morti che risuscitano tendono le mani verso un Cristo sotto forma di Eterno, che mostre le sue piaghe. Esso è scomodamente collocato al polo di una grande sfera del mondo striata di meridiani e di grandi cerchi stellati e cinta dalla banda zodiacale obliqua; al centro la terra. Indietreggiando un poco, si nota che la parte inferiore della composizione si colloca in un'arcata e che il Cristo troneggia alla chiave di volta, nel firmamento, nel polo, laddove può azionare la sfera cosmica. Dietro di lui il mondo celeste si dispone in aureole concentriche. La testa si distacca su un aldilà circondato da nuvole che normalmente serve a definire la dimora del Dio trascendente (fig. 1 pag. 15). Il gioco degli incastri è ancora ampiamente verificato.



209

Il *trionfo della Fortuna* (Venezia, 1527) della figura 209 (pag. 476) illustra la seconda tappa. Il grande simbolo è caduto nelle mani degli uomini che non guardano più al cielo; la profanazione è quasi totale. L'Eterno è sparito. È Atlas che si carica sulle spalle la sfera del mondo senza accorgersi che tra le sue mani la grande verticale dell'asse cosmico che da millenni univa la terra al cielo, è caduta; ormai quaggiù tutto avviene sull'orizzontale. Un angelo e un diavolo, principe buono e principe malvagio, sostituiscono alla manovella il Dio ormai soppiantato. Il moto circolare del globo non è più la grandiosa epifania del Creatore e della sua Provvidenza, ma l'ineluttabile gioco della ruota della Fortuna. Secondo l'iconografia del tema un fantoccio coronato, sollecitato da ogni parte dalla Virtù e dal Piacere—VOLUPTAS, VIRTUS—(perché la morale conserva una funzione) porta sul capo la triplice corona che gli sfuggirà non appena la ruota avrà compiuto un quarto di giro.
L'orologio inequivocabile del tempo non scandisce altro che le ore della fatalità, di cui l'astronomo-astrologo è il gran sacerdote, quando non lo è il caso, nudo come gli eroi antichi e pronto a gettare l'enorme dado.

Indice delle

illustrazioni

Indice delle illustrazioni

Tavole al tratto

Tavole al tratto

Tavole al tratto

Tavole al tratto

185/198 210-211

in questo libro ricercare
affinità con Dante

Le fotografie sono di Zodiaque

Le riproduzioni in bianco e nero
sono realizzate in «eliogravure» dalla
Imprimerie Loos di Saint-Dié, nei Vosgi

Le tavole a colori
sono state stampate nella tipografia del monastero
La-Pierre-Qui-Vire, St. Léger Vauban

Il testo e le piante
sono stati stampati nel mese di novembre 1981
dalla tipolitografia
Bierre s.n.c. - San Giuliano Milanese
la sovraccoperta dalle
Grafiche Lithos, Carugate.
La rilegatura è stata realizzata
dalla LEM a Opera, Milano